BRUNO SNELL

LA SCOPERTA DELLO SPIRITO

LA CULTURA GRECA E LE ORIGINI DEL PENSIERO EUROPEO

LUISS

OPEN ACCESS

Ladri di Biblioteche

creative commons
OPEN ACCESS / ACCESSO APERTO

Bruno Snell

La scoperta dello spirito

La cultura greca

e le origini del pensiero europeo

Prefazione di Roberto Andreotti

LUISS

University Press

Questo libro è stato originariamente pubblicato in Germania da Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. con il titolo *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*

© 2009, 1975 Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG

Per questa edizione

© 2021 Luiss University Press – LuissX srl

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-6105-758-6

Per la prefazione di Roberto Andreotti

© 2021 Luiss University Press – LuissX srl

Tutti i diritti riservati

La scoperta dello spirito è presentato nella traduzione di Vera Degli Alberti e Anna Solmi Marietti, che è stata qui considerevolmente rivista e corretta da Marta Rosso.

Per la postfazione del 1974 e le aggiunte dell'edizione originale tedesca ampliata non presenti nella precedente edizione italiana, la traduzione è di Marta Rosso. L'editore si dichiara a disposizione degli eventuali aventi diritto sulla traduzione originale.

Luiss University Press – LuissX srl

Viale Romania 32

00197 Roma

Tel. 06 85225486

E-mail universitypress@luiss.it

www.luissuniversitypress.it

Redazione Laura Fantoni

Impaginazione Livia Pierini

Progetto grafico HaunagDesign

Prima edizione dicembre 2021

CREATIVE COMMONS

Indice

Avventura e ricezione in Italia
della *Entdeckung des Geistes* di Bruno Snell
di Roberto Andreotti

LA SCOPERTA DELLO SPIRITO

Introduzione

Capitolo primo
L'uomo nella concezione di Omero

Capitolo secondo
La fede negli dèi olimpi

Capitolo terzo
Il mondo degli dèi in Esiodo

Capitolo quarto
Il primo rivelarsi dell'individualità
nella lirica greca arcaica

Capitolo quinto
L'inno pindarico a Zeus

Capitolo sesto
Mito e realtà nella tragedia greca

Capitolo settimo
Aristofane e l'estetica

Capitolo ottavo
Sapere umano e divino

Capitolo nono
Le origini della coscienza storica

Capitolo decimo
Massime di virtù: un breve capitolo dell'etica greca

Capitolo undicesimo
Similitudine, paragone, metafora, analogia:
il passaggio dalla concezione mitica al pensiero logico

Capitolo dodicesimo
La formazione dei concetti scientifici nella lingua greca
Capitolo tredicesimo
Il simbolo della via
Capitolo quattordicesimo
La scoperta dell'"umanità"
e la nostra posizione di fronte ai Greci
Capitolo quindicesimo
Il giocoso in Callimaco
Capitolo sedicesimo
L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale
Capitolo diciassettesimo
Teoria e prassi
Postfazione
(1974)

Avventura e ricezione in Italia della *Entdeckung des Geistes* di Bruno Snell

di Roberto Andreotti

1. Nell'ottobre del 1951 Einaudi pubblica nella collana dei Saggi, numero 146, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* di Bruno Snell (titolo originale: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*). A caldeggiarne la traduzione era stato Cesare Pavese, 'factotum' einaudiano, che non riuscì però a vederla stampata essendosi tolto la vita l'anno prima.

Per cominciare, qualche cenno biografico.[1] Bruno Snell nacque a Hildesheim, in Bassa Sassonia, il 18 giugno 1896. Era figlio di un medico psichiatra, Otto Snell, del quale ricorderà affettuosamente l'impegno domestico per favorire il suo "apprendimento infantile".[2] Dopo aver frequentato il Gymnasium Johanneum di Lüneburg, andò a studiare economia a Edimburgo e diritto romano a Oxford, negli anni della Prima guerra mondiale (in Inghilterra, Isola di Man, scontò anche una reclusione come prigioniero civile). Risoltosi per la filologia classica in seguito alla lettura delle tragedie di Eschilo durante una gita in Scozia – come egli stesso raccontava –, a partire dal 1918 si formò tra Leida ("con il massimo studioso olandese di Hegel G.J.P.J. Bolland"),[3] Berlino, Monaco – dove conobbe lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin, esponente della Scuola di Vienna –, e infine si laureò a Gottinga con il filosofo diltheyano Georg Misch nel 1922 discutendo una tesi sulla filosofia pre-platonica.[4] Ottenne un lettorato all'Università di Pisa (mallevadore Giorgio Pasquali) e una borsa dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma, quindi nel 1925 si abilitò con Pfeiffer ad Amburgo presentando uno studio sul teatro di Eschilo.[5] Sempre all'Università di Amburgo conseguì la cattedra di filologia classica (1931) succedendo a Friedrich Klingner (trasferitosi a Lipsia):[6] cattedra che avrebbe mantenuto per quasi trent'anni, sino alla pensione. Snell non aderì al programma di 'restaurazione' classicistica di Jaeger, il cosiddetto Terzo umanesimo,[7] sotto-

scritto da molti influenti colleghi ("a noi filologi non spetta creare un nuovo umanesimo – spiegava –, perché non possiamo far più che studiare e rappresentare la grecità nella sua verità e purezza"),[8] ma nella Germania hitleriana degli anni Trenta e Quaranta si distinse per una posizione di onesta desistenza.[9] Continuò a insegnare, e a pubblicare sulle riviste più importanti (*Gnomon*, *Hermes*, *Philologus*). Era uno studioso rinomato, per così dire imparziale: il regime vedeva in lui una sorta di ambasciatore non-politicizzato, ben accetto in Olanda e nel Regno Unito – paesi legati tradizionalmente ad Amburgo e alle città anseatiche –, dove si recava per viaggi di studio e conferenze.[10] Dopo i disastri della guerra Snell moltiplicò le energie nel promuovere istituzioni a carattere scientifico (l'Europa-Kolleg, la rivista *Antike und Abendland*), in una sorta di *engagement* per la ricostruzione pacifica della Germania e dell'Europa, sempre guidato da una speciale sensibilità per i problemi pedagogici.[11]

Tutta questa vicenda storico-biografica è filtrata poco e in modo piuttosto indiretto nella divulgazione italiana di Snell, almeno in un primo tempo. La stessa *élite* intellettuale einaudiana trascurò il sostrato tedesco e la cornice di pensiero del suo libro, preferendo proporlo senza alcun paratesto, in una chiave più classicistica che 'filosofica' (una mossa peraltro azzeccata dal punto di vista commerciale, come vedremo).

Dunque era stato Pavese a consigliare la traduzione della *Entdeckung*. Lo fece con questo "giudizio" scritto, che porta la data del 3 settembre 1947:

> Libro tedesco del 1946. *La scoperta dello spirito* sono capitoli-saggio che vanno da Omero al periodo ellenistico e indagano come dalla naturalità indifferenziata della poesia epica si giunge attraverso la nascita della tragedia al problema di cos'è l'uomo, e come, dall'immagine-metafora, nasce il problema della scienza, e come la civiltà greca finisce con l'invenzione (Ellenisti, Virgilio) di un mondo arcadico, di arte pura: la letteratura. Indagine ricchissima di idee geniali, sorprendenti, di punti di vista illuminanti, su materia nota e vivace. Unico difetto: non è libro per il popolo. Io sono favorevole.

Lo stile della stringata 'recensione', che tocca soltanto alcuni dei temi sviluppati da Snell, è quello consueto dei pareri di lettura

o schede di lettura o anche, come in questo caso, "giudizi editoriali". Sin dai tempi dei padri fondatori – Bobbio, Mila, Ginzburg, lo stesso Pavese – il parco dei lettori professionali Einaudi è sempre stato di prima qualità. Oltre ai redattori interni c'erano i consulenti fissi e i collaboratori, scelti sulla base della competenza disciplinare, e poi scrittori, studiosi di rango e intellettuali amici della Casa, che animavano anche le riunioni editoriali del mercoledì. A distanza di anni o anche di decenni, le recensioni dei lettori Einaudi, custodite nell'archivio storico accanto alle lettere all'editore e ai verbali degli incontri, sono divenute oggetto di studio e di pubblicazione, dando luogo a una specie di (minore) filologia degli scartafacci. Così la parte invisibile dell'iceberg è stata infine svelata profilando un genere letterario di servizio, perlopiù in forma dattiloscritta, cui era affidato però un ruolo tutt'altro che secondario nella catena del processo decisionale: quali libri consigliare di fare, e quali no. Perciò le schede si concludevano solitamente con il giudizio del compilatore, anche se poi l'ultima parola spettava al Consiglio. In questo caso si trattò, come abbiamo visto, di verdetto positivo ("Io sono favorevole"); qualche anno dopo, un altro libro di Snell trovò semaforo rosso alla Einaudi – nonostante il Consiglio avesse già dato il via libera alla traduzione –, incappando in un Minosse di ben altra caratura filologica e linguistica, che oltretutto sapeva bene il tedesco.[12]

Ma torniamo alla *Entdeckung*. A Pavese la invia l'agente letterario Erich Linder.[13] L'autunno precedente (ottobre '46) Pavese è rientrato definitivamente a Torino da Roma, dove si è trattenuto diversi mesi per riorganizzare la casa editrice e progettare nuove collane. Nella sede di Roma ha conosciuto Bianca Garufi, impiegata alla segreteria editoriale. Sùbito passione infuocata, destinata a lasciare tracce – a partire dal titolo che, com'è noto, alluderebbe al nome Bianca – nei grecizzanti *Dialoghi con Leucò*: progettati diversi anni prima, la loro stesura è stata completata nel marzo del '47 (usciranno in libreria a ottobre). Gli appunti privati del *Mestiere di vivere* e le lettere di lavoro testimoniano in modo elo-

quente in quale contesto progettuale e affettivo avvenga lo scrutinio del libro di Snell, divorato (da cima a fondo?) in tedesco. Se in una precedente stagione della vita, infatti, la rilettura dei dialoghi di Platone e di Luciano aveva offerto a Pavese una piattaforma 'metastorica' per riscrivere e teatralizzare il mito greco in chiave moderna,[14] adesso il rinnovato interesse per i classici greci, studiati e tradotti praticamente da autodidatta, si intreccia con la gestazione, insieme esaltante e tormentata, della Collezione di studi etnologici, psicologici e religiosi progettata insieme a Ernesto de Martino: la "collana viola".[15] Concomitanza tanto più significativa per noi, in quanto nella febbrile ricerca di titoli da tradurre[16] Pavese si interessa anche ad alcuni esponenti della "scuola mitologica" sviluppatasi in area tedesca tra le due guerre, sulla scia del saggio di Walter Otto *Gli dèi della Grecia* (Bonn 1929): in particolare Paula Philippson[17] e Karl Kerényi – entrambi molto presenti, infatti, nell'officina dei *Dialoghi con Leucò*.[18] È in questa eccitata e magmatica 'fase viola' che avviene l'incontro di Pavese editore con Snell.

Dal parere formulato al termine dell'estate 1947 ricaviamo altri due elementi. Il primo è relativo alla struttura compositiva. Il libro di Snell era (è) il risultato di una serie di "capitoli-saggio", come li chiama Pavese: "Il mondo degli dèi in Esiodo", "L'inno pindarico a Zeus", "Mito e realtà nella tragedia greca", "Sapere umano e divino", "Le origini della coscienza storica" e così via. In effetti Snell aveva deciso di riunire in un unico disegno, da Omero all'ellenismo – anzi a Virgilio –, singole conferenze e lavori in parte già pubblicati nel corso degli anni, che sin dal loro concepimento erano "destinati a comparire in un'opera unica"[19] (il più antico, steso la prima volta nel 1929, non corrisponde al primo capitolo del libro ed è significativamente – per il valore euristico che riveste – "La formazione dei concetti scientifici nella lingua greca").[20] Quest'operazione di cucitura, beninteso, non è mai forzata e lo stile si mantiene elegantemente omogeneo;[21] c'è solo qualche inevitabile ripetizione dei concetti di fondo: ad esempio quello più

caratterizzante – e più avversato dalla critica –, relativo all'uomo omerico, riformulato in alcuni dei capitoli successivi.

L'altra informazione significativa ricavabile in negativo dalla scheda di Pavese concerne il titolo. Come detto in apertura, la Einaudi opterà per *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, eliminando così dalla copertina l'ingombrante "Geist", parola-chiave non solo del saggio ma del vocabolario intellettuale tedesco: la sua presenza probabilmente avrebbe creato qualche imbarazzo ideologico e orientato il pubblico ad aspettarsi un libro di filosofia più che di letteratura. Al suo posto verrà promosso "Denken" ("pensiero"), presente nel già citato sottotitolo, *Studien zu die Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. In realtà non sono documentati espliciti suggerimenti di Pavese in merito, e tutto lascia credere che la scottante questione sia stata maneggiata da altri, dopo la sua morte. Eppure dal semplice confronto dei documenti in nostro possesso si può concludere che a Pavese forse non sfuggì del tutto la cosa (per chi *fa* libri, un titolo è pur sempre un titolo). Dobbiamo tornare ancora una volta alla scheda editoriale e confrontarla con una lettera successiva (di cui l'Archivio Einaudi conserva copia dattiloscritta) datata Torino, 27 ottobre 1947. Pavese la scrive per conto della casa editrice, e infatti adopera la prima persona plurale, rivolgendosi "a un traduttore" di cui non è rivelata l'identità. Ormai la decisione di pubblicare Snell dev'essere stata presa in via ufficiale e adesso occorre trovare chi lo traduca. Ecco il testo della lettera, che racchiude una nuova micro-recensione del libro:

> Caro Professore, | possiamo proporle di tradurre per noi un bel libro tedesco *Die Entdeckung des Geistes* (*Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*) di Bruno Snell? | Sono 250 pagine di fitte analisi sul mondo omerico, sul risveglio della personalità nei lirici, sulla tragedia, sul processo immaginativo greco, sulla concezione scientifica, sulla letteratura alessandrina e arcadica e sulla nascita del paesaggio.[22] È pieno di sottili e intelligenti scoperte critiche. Una bellissima cosa [...].

La lettera termina con la proposta contrattuale vera e propria.[23] Si può notare *en passant* che nel "giudizio" inviato a settembre all'editore, Pavese aveva per comodità tradotto *Die Entdeckung*

des Geistes in "La scoperta dello spirito"; a ottobre invece, rivolgendosi al "professore" (di tedesco?)[24] si limita a trascrivere il titolo originale: prudenza linguistica o prassi protocollare? (Si trattava, come accennato, di una lettera scritta per conto della Einaudi).

Questo secondo documento ci dice ancora qualcos'altro sul futuro transito del saggio di Snell da Amburgo – dov'era stato pubblicato presso Claassen & Goverts la prima volta nel 1946 – a Torino. Pavese sfodera sicurezza, sembra fidarsi del proprio intuito di lettore-*editor*, senza cercare il conforto – perlomeno stando alla documentazione conservata – di un antichista: certo ne avrà parlato al grecista Mario Untersteiner, mentre è da escludere che egli avesse rapporti diretti con Pasquali.[25] All'epoca Bruno Snell, poco più che cinquantenne, era uno studioso molto noto e influente in Germania e nei paesi nordici ma ancora sconosciuto – fuori, s'intende, dal suo ambito disciplinare – al pubblico italiano. Inoltre la bibliografia cui rimandano le note della prima *Entdeckung* è quasi interamente tedesca e accademica: si riferisce agli anni Trenta-Quaranta, anche Venti, e davvero limitato è il numero dei titoli allora circolanti in Italia, tra quelli citati.

Con maggior cautela ad esempio, solo pochissimi anni dopo, Pavese affronterà un altro saggio tedesco destinato a divenire un 'classico' della divulgazione archeologica del Novecento (e un *longseller* Einaudi, tuttora in catalogo): *Civiltà sepolte* di C.W. Ceram, uscito nel '49 con altro titolo. Ceram in Germania sta avendo "molto successo", attesta autorevolmente Ranuccio Bianchi Bandinelli al quale Pavese ha chiesto un parere. Nell'esprimere giudizio favorevole, però, l'archeologo avverte Pavese che il lettore italiano gli sembra ancora impreparato ad affrontare certi temi: "forse – scrive – bisognerebbe adattare qualche parte della trattazione alla mentalità e ai presupposti culturali italiani; nel capitolo sulle scoperte a Creta, accennare anche con poche parole, agli scavi italiani, che sono per certo lato più importanti di quelli tanto famosi di Knossos. [...] Potrei anche suggerire qualcuno che faces-

se una revisione del testo tradotto tenendo conto delle conoscenze correnti in Italia [...]".[26]

Per Snell viceversa non si pose ufficialmente un problema di adattamento redazionale in funzione dei lettori italiani; il che è tanto più significativo in quanto *Civiltà sepolte*, a differenza della *Entdeckung*, era "una divulgazione di tono piacevole".[27] O forse è proprio questo il punto dirimente: nella testa di Pavese ("Unico difetto: non è libro per il popolo") Snell viene sùbito inquadrato come libro da specialisti; lo leggeranno i professori, e i professori, si sa, sono attrezzati. In realtà la questione è probabilmente più articolata, e richiederebbe perlomeno il conforto di altre *case-stories*, sullo sfondo del lavoro complessivo, per certi versi mostruoso, svolto in quegli anni da Pavese: ma questo ci farebbe perdere di vista la nostra mèta.[28]

2.La prima fase dell'avventura italiana di Snell – una sorta di istruttoria-Pavese – ci fa anche comprendere in che senso certe scelte editoriali possono nel bene e nel male determinare il destino e la ricezione dei libri. La traduzione, per esempio. A differenza dei classici di narrativa straniera, ai quali può arridere una seconda vita grazie a revisioni e (quando i diritti lo consentono) nuove versioni, la saggistica raramente si ritraduce. Se confrontiamo per esempio le differenti diete einaudiane cui furono sottoposti circa settant'anni fa Ceram e Snell – entrambi tedeschi, entrambi ospitati nella *fondativa* collana Saggi – possiamo ricavarne qualche utile insegnamento. Basterebbe risalire ai traduttori messi sotto contratto, o meglio alle traduttrici: per Snell, Vera Degli Alberti – che rimpiazzò il professore cui inizialmente si era rivolto Pavese; per Ceram, Licia Borrelli. Ora, mentre la prima delle due fu individuata con ogni probabilità per la sua padronanza del tedesco *e non* per una specifica conoscenza della letteratura e della filosofia greche,[29] per la seconda, viceversa, la competenza tecnica contò più di quella linguistica (Borrelli, allieva di Bianchi Bandinelli e da lui indicata come traduttrice, avrebbe poi avuto una lunga carriera da archeologa): scelte asimmetriche, dettate certo

da motivazioni che qui non è possibile approfondire e a prima vista poco comprensibili, dal momento che facevano capo al medesimo corpo dirigenziale e redazionale. Sia come sia, entrambi i libri avrebbero goduto di riedizioni e ristampe; ma se il testo originario e la relativa traduzione di *Civiltà sepolte* sono rimasti pressoché intatti sino ai giorni nostri, Snell ebbe invece una significativa integrazione affidata a una seconda traduttrice, Anna Marietti Solmi, moglie di Renato Solmi, quando nel 1963 Einaudi decise di pubblicare un'edizione aumentata della *Cultura greca*, comprendente i capitoli che Snell aveva nel frattempo aggiunto in Germania. Poiché era trascorsa solo una dozzina di anni, la Solmi non intervenne sulla prima versione,[30] approdata perciò 'indenne' fino ai giorni nostri con i suoi vizi ed errori:[31] nonostante la fama dei suoi padrini e varie riedizioni con migliaia di copie stampate, lo Snell italiano si è perciò portato dietro sino a oggi qualche imbarazzante *bévue*. Un paio di esse sfuggì anche all'implacabile "Lallo" Russo, benché si trovasse nel corpo del testo principale – dunque sotto gli occhi come la lettera di Poe: Artemone, "il villano rifatto che va in giro tutto adorno" (Anacreonte), divenuto inopinatamente "Antenore", troiano su cui – come si sa – grava l'infamante accusa di tradimento;[32] Luciano (di Samosata) tramutato nel foneticamente affine "Lucano".[33] Non si tratta di refusi di battitura ma di inconsci errori meccanici della prima traduttrice – evidentemente digiuna di letteratura classica –, sfuggiti al controllo di revisori e redattori, sino a oggi. Un antichista che non sonnecchi, se incontra Antenore abbigliato come un briccone "con berretto a punta e cubi di legno alle orecchie" (!), o vede il nome del poeta epico romano associato al "racconto satirico del viaggio di Menippo in cielo",[34] salta sulla sedia.

Ma torniamo al titolo del libro. Chi dunque, e per quale motivo, alla Einaudi decise di trasformare *Die Entdeckung des Geistes* nel meno ideologicamente connotato *La cultura greca*, "titolo che ne muta la collocazione culturale", come denuncerà con parole chiare Diego Lanza?[35] Si trattò forse di un suggerimento di Sol-

mi? Difficile dirlo. Sappiamo per certo che il giovane Solmi, fresco di laurea in storia greca, ebbe per le mani le bozze in qualità di revisore esterno, qualche mese prima di trasferirsi a Torino come redattore (autunno 1951). Qui occorre prestare attenzione alle date. Sul numero di settembre-ottobre 1950 della rivista *Paideia* Solmi recensisce la seconda edizione tedesca, aumentata, della *Entdeckung*:[36] si può immaginare che avesse già a disposizione il dattiloscritto con la traduzione di Vera Degli Alberti, che uscirà l'anno dopo? Nel comitato di redazione di *Paideia* – "rivista letteraria di informazione bibliografica" fondata nel '46 da Vittore Pisani e Giuseppe Scarpat – figurava anche Mario Untersteiner, di cui Solmi era stato allievo al Liceo Berchet a Milano: è molto probabile perciò che risalga a lui il doppio incarico al giovane Solmi, ferrato sia in tedesco sia in greco, di recensire lo Snell per *Paideia* e di rivedere le bozze Einaudi.[37]

Riletto oggi, Solmi ancora sorprende per la lucidità con cui mise a fuoco i rischi del "metodo di analisi linguistico-culturale" del filologo tedesco (si sarà appoggiato a qualche articolo uscito in Germania? Avrà fatto leggere a Untersteiner la recensione prima di pubblicarla?): metodo tanto seduttivo nelle rappresentazioni quanto parziale e asistematico nelle premesse teoriche. "La massima forza suggestiva di questi studî – osserva Solmi – è proprio nella loro capacità di 'ricreare le distanze', di restituire alla loro originale fisionomia i fenomeni culturali di cui trattano: in una sorta di 'paradossale storicismo', che tende piuttosto a far risaltare le differenze che a sottolineare la continuità, e si compiace di far assistere [...] alla nascita nel tempo di questo o quel preteso 'aspetto eterno' dell'anima umana". Il recensore resta perplesso soprattutto davanti agli effetti interpretativi di queste "ricreate distanze": "Osservate sotto questo nuovo angolo visuale, le opere più note della letteratura greca assumono un'aria *unheimlich*, preoccupante, e un tantino barbarica, quasi fossero i prodotti di una mentalità intermedia fra la mentalità primitiva e la nostra [...]": si tratta di una osservazione non ripresa da altri in Italia, a quanto

mi risulta, che in qualche modo rimanda alla Grecia di Nietzsche (e probabilmente agli studi eschilei di Untersteiner). Agli occhi di Solmi dunque il limite più grave di Snell è il mancato inserimento della "progressiva scoperta ed evoluzione dello spirito" in un più generale sviluppo storico, economico e politico:[38] "le modificazioni successive della coscienza culturale greca – osserva – non vengono ricondotte a una parallela evoluzione e trasformazione delle strutture e dei rapporti sociali (come ha tentato di fare lo Jaeger nella sua *Paideia*),[39] ma sono studiate di per se stesse, come se si generassero e sviluppassero in una 'zona separata', per una sorta di partenogenesi spirituale".[40]

Sempre Renato Solmi scrisse per il saggio Einaudi del 1951 la scheda bibliografica, cioè il foglietto redazionale non firmato che veniva inserito tra le pagine del libro,[41] sul cui retro erano richiamate, come d'abitudine, "altre opere sulla cultura greca edite da Einaudi": scorrerne l'elenco oggi può essere utile, retrospettivamente, a definire la cornice editoriale in cui compariva il libro di Snell. Ecco i titoli: Thomson, *Eschilo e Atene* (Saggi); Philippson, *Origini e forme del mito greco* (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici); Robin, *Storia del pensiero greco* e Untersteiner, *I sofisti* (Biblioteca di cultura filosofica); Glotz, *La città greca* e Jaeger, *Demostene* (Biblioteca di cultura storica).

Anni dopo sarà ancora Solmi a proporre a Giulio Einaudi l'edizione aumentata di Snell, offrendosi di tradurre i nuovi capitoli usciti in Germania, e suggerendo di cambiare il titolo del libro. Ecco la trascrizione di quel verbale del mercoledì:

> [...] il libro di Snell, io volevo proporre di ristamparlo perché è esauritissimo. Esiste un'edizione uscita dopo la nostra che contiene sette capitoli nuovi [in realtà ne verranno tradotti cinque, N.d.R.]. Andrebbero fatti. Proporrei di rimettere il titolo originale *La scoperta dello spirito*. Tradurrei io stesso volentieri quelle cento pagine nuove.[42]

Era dunque venuto il momento di ricollocare (finalmente?) "lo spirito" in copertina?[43] Come dobbiamo interpretare questa sortita, rimasta inascoltata? È nota, sulla base dei verbali di riunione e dei materiali d'archivio, l'insofferenza suscitata da Solmi nell'ala

marxista della casa editrice, *in primis* Cantimori: il suo profilo intellettuale, poco ortodosso, creava di frequente malumori se non aperte opposizioni.[44] Erano trascorsi dieci anni da quando Solmi aveva avuto a che fare con il libro di Snell la prima volta: riguardo al titolo, era maturata in lui una diversa convinzione o, invece, era sempre stato di quell'avviso?[45] In ogni caso adesso aveva un ruolo per porre la questione ufficialmente, sia pur *en passant*. Non è difficile immaginare che Giulio Einaudi, per istinto e per garantire continuità, avrà preferito confermare *La cultura greca* anche nella nuova divisa della Pbe (1963).

Riprendiamo ora in chiave storiografica la domanda formulata sopra. Voltare in italiano un termine come *Geist* non avrà forse sollevato pregiudizi, sollecitando qualche tabù ideologico, in una casa editrice dal chiaro orientamento politico, che era stata fondata da un gruppo di intellettuali gobettiani e antifascisti, in un'Italia uscita da una sorta di guerra civile? È immaginabile che *Scoperta dello spirito* sarà suonato troppo gentiliano, anche se poi non c'è, nella nostra lingua, un equivalente di *Geist* – cioè un termine altrettanto connotato in senso filosofico e cognitivo[46] (gli inglesi ad esempio hanno a disposizione *mind* – *The Discovery of the Mind* è il titolo della versione anglosassone di Snell –, tutto sommato meno lontano da *Geist* di quanto non sia il nostro "spirito").[47] Ora, in Germania erano note la formazione e l'ideologia di Bruno Snell, che negli scritti più giovanili come l'*Eschilo*[48] non aveva nascosto quali occhiali utilizzasse per rileggere, senza mai dimenticare la storia contemporanea, *le forme* della letteratura greca (la celebre triade "epica, lirica, teatro"): possibile che Pavese e Untersteiner non avessero avvertito che si trattava di uno studio di impianto idealistico – anche se in nessuna parte di esso, per la verità, si fa esplicita menzione della *Geistesgeschichte* hegeliana?[49]

Sappiamo come andò. Quando il 30 ottobre 1951 il libro di Snell esce dalle macchine della Stamperia Artistica Nazionale di Torino, in copertina non figura alcuna "scoperta dello spirito" e nell'elegante rettangolo bianco in campo arancione il compasso

lessicale s'è per così dire allargato a un più neutrale *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, cui arriderà del resto una lunghissima fortuna: il titolo non verrà più cambiato, e da allora così viene riportato in tutte le bibliografie scientifiche. È probabile che la scarsa confidenza degli italiani – a parte i filologi classici e poche altre categorie professionali – con la lingua tedesca abbia contribuito a far dimenticare in fretta l'originale, nascosto in corpo minore all'interno e, come detto, nella scheda bibliografica di accompagnamento (qualcosa del genere è poi avvenuto con *Civiltà sepolte*, di cui quasi nessuno è in grado di recitare il titolo tedesco).[50] È vero che la scelta dell'editore torinese non fu del tutto arbitraria, appoggiandosi al sottotitolo di Snell, tuttavia essa implicava senza dubbio uno strategico spostamento di categoria, che non poteva certo sfuggire ai classicisti più avvertiti, assidui frequentatori, dalla sponda storicista e marxista, del catalogo Einaudi.

3. Sono di Diego Lanza gli interventi più rilevanti – fra quelli usciti in lingua italiana – su Snell filologo e storico del pensiero greco. Mi riferisco in particolare a due saggi pubblicati nel giro di un paio di anni, quando già da tempo circolava la seconda edizione, aumentata, della *Cultura greca*. Il primo, "Bruno Snell: filologia e storia dello spirito", apparve nel 1970 sulla *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, nella sezione "Note sulla storiografia filosofica".[51] Sin dal titolo, Lanza promette di occuparsi della natura anfibia di Snell, in quale modo cioè l'apprezzato grecista e papirologo, editore di Pindaro, di Bacchilide e dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, si fondesse con lo storico delle idee. Senza rinnegare la *Methode* della filologia, Snell infatti aveva incrociato quest'ultima con la riflessione teoretica, allo scopo di tracciare, niente meno, la parabola del pensiero occidentale nel solco di una tradizione tipicamente tedesca che non era improprio far risalire a Wilhelm von Humboldt.

Lanza dunque cercò di ricostruire la formazione concettuale e stilistica della *Entdeckung* – che già allora era *il* libro di Snell –,

rintracciandone le premesse teoriche all'interno degli scritti iniziali, quelli che Einaudi e gli altri editori italiani finirono per trascurare o fraintendere. Il quadro storico, come detto, era quello del vivace dibattito sul ruolo della cultura classica nella Germania degli anni Trenta, Quaranta e poi della ricostruzione. L'articolo prende le mosse proprio dalla curiosa vicenda dei titoli imposti in Italia ai libri di Snell. Tre i casi analizzati: *a)* il saggio sul teatro di Eschilo (1928), pubblicato in traduzione soltanto nel '69 sulla scia del consolidato successo del volume einaudiano;[52] *b) Der Aufbau der Sprache* ('52), libro di impianto programmaticamente linguistico, di una linguistica estranea però a Saussure e alla Scuola di Praga (infatti Gianfranco Contini ne sventò in extremis la traduzione – ma questo Lanza *non poteva* saperlo):[53] una volta approdato al Mulino, il titolo originale fu ambiguamente ammodernato in *La struttura del linguaggio* (1966) per evidenti motivi commerciali. Ho lasciato per ultima *c)* la *Entdeckung*, divenuta, come sappiamo, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*: "palese [...] tentativo di riduzione in un ambito sociologico dell'originaria impostazione idealistica", denunciò senza troppe sfumature Lanza. Difficile credere – ripeto – che Pavese, Untersteiner e gli altri non lo sapessero, se non altro per la spia (lessicale, concettuale) di un termine come *Geist*, che rimanda direttamente alla *Geistesgeschichte*.[54] Certo, lo si è detto, Hegel non viene quasi mai chiamato in causa da Snell, e in generale la terminologia filosofica è ridotta al minimo indispensabile: segno che l'autore non sentiva più l'esigenza di *doversi spiegare*, e calcolava le varie sensibilità dei potenziali lettori, specie se classicisti. È un aspetto, questo, che Lanza ritiene decisivo per comprendere – attraverso la differenziazione (o l'evoluzione) della *forma del testo* – l'*iter* scientifico dello studioso di Amburgo: anche per il suo formato, la *Entdeckung* risultava profondamente diversa da *Paideia* di Jaeger. Negli anni della maturità Snell era approdato, sulla scorta di Cassirer, a una sorta di antropologia neokantiana di cui è spia anche il citato *Der Aufbau der Sprache* (1952), libro successivo alla *Entdeckung* ma concepito nel medesimo cantiere.[55] Lanza si sof-

ferma in particolare sul capitolo dedicato ai generi poetici, individuando gli incrementi "categoriali" guadagnati da Snell alla triade hegeliana – da lui già sperimentata nel giovanile lavoro su Eschilo: la conquista della *spazialità* nell'epos; della *temporalità* nella lirica; dello *scopo* nella poesia drammatica.[56] Così gli stampi hegeliani lasciano il passo via via a uno stile più letterario e morbido, e Snell abbandona quasi del tutto il vocabolario filosofico. La questione, naturalmente, non riguarda solo la patina lessicale, ma è più profonda e investe l'impianto argomentativo. Anche la presenza dei brani di Omero, Esiodo, Alceo, Saffo, Platone e così via, non risponde alla consueta strategia espositiva adottata dai filologi: chi legge *questo* Snell ha sempre la sensazione che i passi citati siano tessere di un mosaico il cui disegno è già annunciato. In altre parole, non siamo davanti a un modo di procedere congetturale, che invita il lettore a condividere le tappe di una *detection*. Quello di Snell resta sostanzialmente un libro a tesi, nel quale fra l'altro lo sguardo panoramico non viene mai meno, neppure quando ci si china nelle pieghe dei testi per esaminarli da vicino – e non si tratta certo di un momento minore o rarefatto. Oltretutto la lettura non ne risulta rallentata o appesantita, né c'è mai esibizione degli strumenti tecnici impiegati.

Se ne accorse Lanza, che riconobbe alla *Entdeckung* l'"energica compattezza" di uno "stile letterario", frutto di maturazione, certo, e di una precisa scelta strategica: con Snell – scrive – "il saggio letterario fa il suo ingresso nella filologia classica[57] [...] non per frivola velleità d'aggiornamento ad una moda culturale, ma perché la dimensione saggistica si rivela la più consona ad una storiografia attenta a scoprire l'autonomo valore di ciascun momento dello sviluppo dello spirito".[58] Nello Snell più maturo, in effetti, si diradano sia le citazioni filosofiche sia gli *excursus* teoretici sia i riferimenti alla tradizione letteraria classica tedesca: "ciò significa che Snell si sente ormai inserito in questa tradizione e non avverte più urgente il bisogno di dichiarare il quadro culturale in cui agisce".[59] La scelta di una "dimensione saggistica" sino a quel mo-

mento poco o punto praticata dai filologi[60] fu in qualche modo confermata dallo stesso Snell solo pochi anni dopo l'analisi di Lanza. Ecco come inizia la "Postfazione", datata 1974, per un'edizione ulteriormente aumentata della *Entdeckung*:[61]

> Visto che gli studi qui raccolti ruotano tutti, come il titolo suggerisce, intorno a *un unico* problema, ci si sarebbe potuti aspettare una trattazione sistematica, oppure storica. Tuttavia quella del saggio [*der Essay*] mi è sempre sembrata (come mi sembra ancora oggi) la forma più agevole e utile per presentare un argomento il cui raggio di azione tocca diversi ambiti della cultura greca [...].[62]

Nel 1972 Lanza pubblicò su *Belfagor* l'articolo "'Scientificità' della lingua e lingua della scienza in Grecia", che si occupava principalmente del saggio di Snell del 1929, poi inglobato – come detto – nel corpo dell'*opus maius*. Decisivo per comprendere la genesi della *Entdeckung*, torna in gioco qui Ernst Cassirer: ma Lanza ci arriva per gradi, prendendo le mosse da una tesi – invero già incardinata nella tradizione germanica – di Julius Stenzel: "il greco è l'unico popolo, insieme col tedesco, intrinsecamente filosofico";[63] tesi che si richiamava all'impostazione linguistica di von Humboldt quando, nell'affrontare "lo sviluppo spirituale del genere umano", mise in rilievo tre caratteri peculiari del greco classico: la ricchezza delle forme verbali, la trasparenza etimologica, la funzione dell'articolo determinativo nella formazione dei concetti (tutti assunti che verranno ripresi e sviluppati da Snell nella *Entdeckung*, grazie alla quale si diffonderanno a tal punto tra gli antichisti da essere accolti nei manuali scolastici).[64] Ma come si arriva dal *filosofo* Stenzel al *filologo* Snell, il quale – osserva Lanza – non cita mai Stenzel pur seguendone la traccia?[65] "Tra Stenzel e Snell vi è un'opera che Snell conobbe subito [...] e che, pur restando dietro le quinte, assicura al saggio snelliano le garanzie teoretiche [...]: la cassireriana *Filosofia delle forme simboliche*, apparsa nel 1923". Tralascio qui i passaggi teoretici ricostruiti da Lanza, per arrivare rapidamente a una prima conclusione, utile per comprendere meglio questo saggio-cellula di Snell e l'impianto stesso della *Entdeckung*. Decisivo è il rapporto necessitante tra *lingua* e *pensiero*: "il pensiero è legato alla lingua e la diversità nella struttura

linguistica umana significa una diversità di pensiero".[66] Cassirer peraltro non si limita a risalire a von Humboldt, ma riallaccia von Humboldt a Kant. In questo modo, osserva Lanza, egli può "costruire una continuità di tradizione teoretica che affermi un rapporto di necessità tra la lingua e il pensiero, nel quale sia sempre in ultima analisi la lingua a fondare il pensiero".[67]

Il passo successivo di Cassirer, rispetto alla matrice di von Humboldt, sarà quello di riconoscere proprio nelle lingue indoeuropee (*non* perciò in tutte le lingue) "il carattere di portatrici di un potenziale pensiero filosofico che non richiede altro se non di essere rivelato". È a questo livello che si colloca la nota riflessione sulla *copula* come elemento decisivo del processo ("il nesso essenziale della predicazione"), il che – osserva Lanza – ci riconduce direttamente alle argomentazioni snelliane sull'articolo determinativo e sulla sua "funzione soggettivante". Segue una minuziosa disamina di Eraclito e Parmenide, veri iniziatori della logica, cioè, in pratica, della stessa *filosofia* greca. Snell infatti considerava la lingua di Eraclito una conquista decisiva: uno stadio di 'astrazione' – *il* caldo, *l'*umido – conseguito dalla lingua della scienza rispetto all'*empiria* della lingua d'uso e poetica (*le cose* e *i corpi*, caldi e umidi). Ma "altro è la lingua greca, altro la riflessione e l'analisi che i Greci hanno esercitato sulla loro lingua",[68] avverte infine con una punta di malizia Lanza, anticipando di molti anni – così almeno mi sembra – la sottile economia dialettica di Bernard Williams, studioso di cui ci occuperemo tra poco.

I due contributi del 1970 e del 1972, tuttora utilissimi per individuare le fonti del pensiero di Snell e la sua traiettoria da Hegel a Cassirer, sono tanto più apprezzabili alla luce della successiva carriera di Lanza come studioso di letteratura greca e promotore di una nuova 'immagine' pluralista e materialista dell'Antico in Italia, in collaborazione con altri esponenti di spicco della sua generazione: Canfora, Cambiano, Vegetti, tutti accomunati (con differenti sfumature) da una formazione marxista 'non ortodossa'.[69] Diverso tempo dopo, quando faceva parte del comitato

scientifico dei *Greci* Einaudi, Lanza confermò il punto di vista espresso in quelle ormai remote recensioni, concedendo a Snell l'onore delle armi (corsivo mio): "La visione di Snell è senza dubbio schematicamente hegeliana; secondo essa i Greci percorrono i primi passi nel cammino umano della *scoperta dello spirito* (tale in effetti il titolo tedesco del libro). Ciò non toglie che le sue osservazioni sulla diversa percezione della soggettività in Omero restino importanti [...]".[70] Non va trascurato un altro intervento dello stesso periodo, dedicato a Giorgio Pasquali 'erede' di Wilamowitz, in cui Lanza riconosce nello Snell che evita di mettere in mostra le sue fonti filosofiche un tratto tipico della corporazione dei filologi classici di allora: attenersi rigorosamente ai confini disciplinari, senza divagare. Ecco l'interessante passo di Lanza:

> Un ragguardevole esempio di questo esercizio di vera e propria dissimulazione culturale ci è offerto da Bruno Snell. Nel suo libro, che ha illuminato, soprattutto in Italia, una generazione di studiosi, le sollecitazioni culturali che, con grande consapevolezza teorica, lo muovono, da Hegel a Cassirer e a Wölfflin, restano nell'ombra, sono puntigliosamente taciute.[71]

4. Arrivati a questo punto non è più possibile eludere una serpeggiante domanda: siamo ancora in grado di identificare nelle pagine della *Entdeckung* uno *specifico filologico* tuttora valido, a distanza di tanti anni, fuori beninteso dall'impalcatura di quel "progresso della coscienza" sobriamente rivendicato da Snell ancora nell'ultima edizione tedesca?72 Non è forse il fine intuito dell'analista semantico – lo definisco così – a salvare almeno parzialmente l'interprete di Omero, Esiodo, Pindaro, e via via tutti gli altri? Naturalmente non è in discussione qui l'altezza dello studioso, testimoniata del resto da fondamentali contributi di diversa natura (per esempio critico-testuali), molto più resistenti alla ruggine del tempo; ma in questo libro dal respiro lungo non è affatto semplice per noi isolare l'esegesi minuta dei passi dal programmatico impiego dell'indagine stilistica allo scopo di definire la *sostanza spirituale*, quella che Reinhardt, studiando Posidonio, chiamava la "forma interna" dell'autore. Basterebbe pensare all'estrema facilità con cui Snell connette la *scoperta* di nuove rela-

zioni logiche all'evoluzione delle parti del discorso (articolo, congiunzioni, preposizioni, avverbi ecc.)[73] o stabilisce le corrispondenze semantiche tra *parole* e *concetti* – con le approssimazioni dovute a una competenza pre-saussuriana – e tra i vocaboli di una lingua "estranea" come quella greca e i nostri vocaboli moderni. Proprio l'iniziale estraneità ci spingerebbe a cercare di comprenderla sino a farla diventare familiare: per procedere in modo scientifico occorrerà dunque fissare una griglia concettuale che ci consenta di afferrare, ultimamente, lo "spirito" dei greci.

"Compenetrazione storica" dei classici attraverso lo studio della lingua: ecco il metodo che Snell – richiamandosi a una linea risalente a Wolff – proponeva sin dal 1932 (nella già citata conferenza olandese sulla filologia tedesca) per colmare "l'abisso che ci separa dagli antichi". Egli intendeva in questo modo offrire anche una nuova prospettiva alla disciplina, e cioè sciogliere al livello della "prassi" esegetica, sempre decisiva per un filologo, il conflitto di due modelli tradizionalmente contrapposti: il classicismo idealizzato e atemporale caratteristico dell'umanesimo neolatino, da una parte; e il positivismo e storicismo tedeschi, dall'altra.[74]

Fino al tramonto della vita, come dimostra anche la presente edizione esemplata sull'ultima uscita in Germania con rimaneggiamenti e integrazioni rispetto agli anni Quaranta e Cinquanta, il banco di prova per Snell rimase l'espressione verbale: che nella sua interpretazione idealistica equivaleva a una vera e propria *rivelazione* (*o autorivelazione*) *dello spirito*. A suo tempo se ne occupò anche Lanza. Certo, un'"etichetta' del genere oggi potrebbe scoraggiare persino i lettori più attrezzati, ma non credo di tradire l'indole del libro ribadendo che la pur impegnativa cornice concettuale risulta quasi invisibile all'atto della lettura: il tono dell'esposizione rimane sempre molto cordiale, *reader-friendly* come dicono gli inglesi. Ora, molte delle tesi qui esposte sono ormai scadute, cito per tutte l'"ingenua infantilità" di Callimaco (nel capitolo callimacheo); tuttavia resta ancora piuttosto popolare quella sui *neologismi*, i nuovi vocaboli individuati da Snell con so-

vrana sprezzatura, quasi fossero dei minerali ai quali sinora non si era fatto caso. Di tali 'scoperte dello spirito' che via via diedero forma alla coscienza dei Greci – e, potremmo aggiungere, al sistema-Snell –,[75] il filologo tedesco mostra senza tentennamenti la portata linguistico-cognitiva. È il cosiddetto principio lessicale: se Omero non ha una parola per qualcosa, allora non ne possiede neanche il concetto.

Si pensi ad esempio alle parole utilizzate nei poemi per designare l'"anima" (ψυχή, tedesco *Seele*),[76] il "cuore" (θυμός), la "mente" (νόος), il "diaframma" (φρένες) – "dove si credevano localizzate immaginazioni che colpiscono l'uomo";[77] o al corpo umano nelle sue varie parti anatomiche e articolazioni.[78] O, ancora, alla (presunta) incapacità dell'eroe omerico di *prendere decisioni*, di formulare cioè consapevolmente un atto di volontà. Tornerò a breve su questo punto, molto dibattuto. Limitiamoci per il momento alle parole che, trenta-quarant'anni dopo il 'concepimento', Snell utilizza per replicare ai suoi detrattori: "La grandezza di Omero sta nel non possedere 'ancora' la coscienza che l'uomo ha di sé stesso, una coscienza che in epoche successive viene data per scontata".[79]

L'importanza strategica di Omero viene ribadita in *Poesia e società*, libro concepito circa una quindicina d'anni dopo la *Entdeckung*, per il già menzionato ciclo di lezioni all'Indiana University. Nell'ultimo capitolo Snell si abbandona a questa confessione, arricchita da sfumature quasi esistenzialiste:

> Noi siamo convinti di poter capire "giustamente" Omero solo se riconosciamo che sotto molti aspetti ci è estraneo, che nell'uomo egli non vedeva "ancora" molte cose che per noi oggi appartengono naturalmente all'uomo. Questa interpretazione "giusta" non è affatto, come si dice talvolta, un'interpretazione "meramente" storica, una fissazione stravagante di filologi specializzati, ma è la sola che ci rivela molto della grandezza e della bellezza di Omero. Solo in quanto ci è estraneo sotto vari aspetti egli ci può divenire del tutto familiare.
>
> È facile smascherare l'equivoco romantico che induce taluni a identificarsi troppo prontamente con Omero e con i suoi personaggi. Ma anche nella comprensione autentica di Omero resta sempre qualche cosa della nostalgia per la gioventù perduta, dato che in lui apparenza ed essere, corpo e anima, gesto e sentimento, realtà e idea non sono ancora scissi. Il mondo di Omero resta per

> noi, che lo abbiamo abbandonato, un'unità, una natura in cui ci appaiono una bellezza, una bontà, anche una saggezza che costituiscono non solo l'oggetto di un interesse raffinato e di un piacere intellettuale, ma anche un compito per la nostra esistenza umana, continuamente perduta e continuamente da riconquistare.[80]

Ma in che modo Snell giunse a una simile convinzione, che rischia(va) di attribuire agli autori greci scoperte e gradazioni di 'soggettività' secondo un'idea di sviluppo che invece è soprattutto moderna?[81]

5. Conviene concentrarsi sul primo capitolo della *Entdeckung*, "L'uomo nella concezione di Omero" ("Die Auffassung des Menschen bei Homer"), che rielabora un articolo uscito nel 1939 con il titolo "Die Sprache Homers als Ausdruck seiner Gedankenwelt".[82] Si tratta del saggio che più di altri ha fomentato la discussione tra i grecisti e gli storici del pensiero antico – a partire dalla stessa Germania. Gli eroi e i personaggi dei poemi omerici – sostiene Snell – non possiedono ancora la nozione psico-fisica di *soggettività* e per questo non sono in grado di esprimere una precisa volontà individuale. Soltanto molto tempo dopo Omero – vedere il capitolo eloquentemente intitolato "Il primo rivelarsi dell'individualità nella lirica greca arcaica" –, cioè a uno stadio di maturazione ancora assente nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, il pensiero greco avrebbe *scoperto* la coscienza, trovando finalmente anche la sua designazione linguistica. Non si fa fatica a riconoscere nello schema logico sotteso a questa tesi, ancora una volta, la matrice hegeliana, sia pur parzialmente corretta: nello *sviluppo* dello spirito, il mondo greco arcaico rappresenterebbe la fase puerile.

Dobbiamo a Bernard Williams (1929-2003), che in gioventù era stato allievo di Eduard Fraenkel ed Eric Dodds a Oxford, la più elegante ed economica 'demolizione' della "prospettiva progressista" di Snell – come egli stesso la chiama.[83] Mi riferisco soprattutto alle lezioni tenute nel 1989 a Berkeley nell'ambito delle Sather Classical Lectures – da cui qualche anno più tardi sarebbe scaturito il volume *Shame and Necessity* (*Vergogna e necessità*)[84] – nel corso delle quali Williams rovesciava la tesi della *Entdeckung*

mostrando come invece "nell'opera di Omero *sia* presente la maggior parte dei più essenziali elementi della nostra prospettiva etica". Dal suo arco partirono 'frecce logiche' doppiamente avvelenate: di filologo e di filosofo. In pratica egli sfidò Snell sul suo stesso terreno osservando per esempio, con britannico *sense of humour*: chiunque abbia letto Omero, *e non* le opere degli studiosi (nella compagnia di Snell metteva anche Christian Voigt, Julian Jaynes e altri), "troverà sorprendenti certe osservazioni".

Primo di molti esempi in grado di deliziare i lettori più smaliziati, Williams cita il passo dell'*Iliade* in cui il troiano Deifobo, incalzato da Idomeneo, viene a trovarsi in minoranza numerica (tre greci contro uno) e perciò deve effettuare per forza di cose una scelta istantanea:

> Deifobo tra due pensieri oscillava, tirarsi indietro e chiamare in aiuto qualcuno dei Troiani intrepidi, o tentare la sorte da solo. E mentre così pensava, gli sembrò cosa migliore andare in cerca di Enea [...].[85]

Conclude il filosofo morale inglese (corsivo mio): anche se "Omero non ha un termine che significhi, semplicemente, decidere; tuttavia ne *possiede la nozione*, poiché ha l'idea di domandarsi che cosa fare, di giungere a una conclusione [...]".[86] Nonostante l'assenza dei vocaboli che ci aspetteremmo di trovare, "i personaggi omerici sembrano in grado di rammaricarsi per ciò che hanno fatto, desiderare di aver fatto qualcos'altro e così via [...]".[87] Snell viceversa è convinto che l'uomo omerico non possa prendere decisioni perché non ha (ancora) un sé, non è dotato di identità personale.[88] A Omero insomma mancherebbe la nozione *unitaria* sia di corpo sia di anima. Non troviamo mai nei poemi un termine che indichi il corpo come unità vivente ma solo parole per singole membra: σῶμα, com'è noto, designa il cadavere; δέμας il "corpo visibile" (Williams lo mette nella stessa categoria dell'inglese *waist*).[89] Per Omero dunque il corpo sarebbe percepito *solo* come un assemblaggio di parti (c'è anche un disegnino esplicativo inserito nel testo).

Ma nel commovente finale dell'*Iliade*, quando Priamo teme

che il cadavere di Ettore possa essere stato "fatto a pezzi e gettato alle cagne", il dio Ermes (in incognita) lo rassicura: sebbene Achille gli abbia fatto violenza trascinandolo con il carro attorno alla tomba di Patroclo, miracolosamente il corpo del figlio è integro! Conclude Williams: "l'integrità desiderata da Priamo non è acquisita solo con la morte: essa è l'integrità di Ettore [...]".[90]

Lo stesso principio di ragionamento Snell lo applica all'anima, che l'uomo omerico considererebbe come un "insieme di entità" interpretate "per analogia con gli organi fisici".[91] Anche stavolta Williams cerca di cogliere in fallo il filologo tedesco, che non nega affatto "che quando Odisseo pensa, Nausicaa si rammarica per la sua partenza, Ettore riflette sulla morte, questi personaggi facciano realmente queste cose. Al contrario lo ammette esplicitamente [...].[92] Ma egli non vede che, in virtù di ciò, ha già trovato quello che sta cercando. L'unità necessaria per avere pensieri ed esperienze è lì ed è la stessa unità che i personaggi omerici riconoscevano quando pensavano e provavano qualcosa: essi stessi".[93] In conclusione, Snell pretende di comprendere i termini utilizzati da Omero "come parte di una teoria" precostituita, e oltre al resto questa teoria non sembra guadagnare loro alcuna "forza esplicativa". Si tratta solo di "indebite inferenze", effettuate a partire da ciò che Snell *non trovava* nei testi (e questa è un'accusa di metodo non certo onorevole per un filologo del suo calibro).

Ora, Williams non rientra propriamente tra i testimoni della ricezione italiana della *Entdeckung*, e i suoi studi, anche se disponibili in traduzione, non sono così popolari: neppure tra gli antichisti del nostro paese. A motivare la sua presenza dialettica in queste pagine, tuttavia, basterebbero le parole di messa in guardia indirizzate in prima battuta agli studenti di Berkeley, che nemmeno un lettore italiano avveduto può sottovalutare o trascurare: "Le tesi di Snell sono state, e, persino nella loro forma originaria, continuano a essere, molto influenti. Inoltre si basano su ipotesi che continuano ad avere un effetto deformante anche quando è stata rifiutata la formulazione più estrema che ne ha fornito

Snell".[94]

6. Quando ho cominciato a selezionare i materiali e le testimonianze per questa prefazione ero convinto che prima o poi avrei trovato, magari in qualche raccolta postuma, una recensione di Giorgio Pasquali (1885-1952) dedicata alla *Entdeckung* di Bruno Snell: la sua figura non poteva mancare in una rassegna sulla ricezione italiana del filologo tedesco.[95] Purtroppo mi sbagliavo. Tuttavia qualche traccia indiziaria esiste.

In una lettera del 7 gennaio 1948 Pasquali, dopo una grave malattia nervosa, riprende i contatti con Snell e lo informa di aver ricevuto l'articolo sul "Bucolico" (dovrebbe trattarsi di Snell 1944), ma non l'edizione accresciuta della *Entdeckung* ("das Erwachen [il *risveglio*! N.d.R.] des Griechischen Geistes"); gli comunica altresì l'intenzione di scriverne una recensione su una rivista di ampia diffusione come *Belfagor* ("Ich könnte eine Besprechung in einer verbreiteten Zeitschrift, etwa in *Belfagor* in Aussicht stellen"). In seguito Pasquali dovette ricevere la seconda edizione della *Entdeckung* (una copia è infatti presente nel suo fondo librario presso la Scuola Normale di Pisa), ma non scrisse mai la ventilata recensione. Si può ipotizzare che avrebbe mantenuto la promessa in occasione della traduzione italiana? Anche se avesse fatto in tempo (l'incidente mortale lo colse nel luglio 1952), nella sua biblioteca non figurerebbe alcun esemplare dell'edizione Einaudi.[96]

Resta il fatto che la collaborazione accademica tra Snell e il 'tedesco' Pasquali fu piuttosto feconda: convegni, scambi universitari, documenti. Nuove informazioni (anche sull'*iter* italiano della *Entdeckung*?) potrebbero venire un giorno dalle *Erinnerungen* di Bruno Snell, memorie e ritratti inediti che fino a pochi anni fa risultavano custoditi da una nipote a Berlino.[97] Val la pena di trascrivere qui, anche per incorniciare in una nota lieta la stima e la consuetudine tra i due filologi, un passo della lettera del 18 novembre 1951 inviata da Pasquali a Pieraccioni (1920-1989), l'exallievo divenuto amico e confidente epistolare.[98] Pasquali è appena rientrato a Firenze dalla Germania: "A Gottinga tutto è stato

bello, anche il tempo: abbiamo passeggiato a piedi per i boschi, mia moglie, io e Snell, abbiamo mangiato e bevuto meravigliosamente; abbiamo sentito, con seduto nella stessa fila il presidente della Repubblica, il *Turm* di Hofmannsthal, cioè *Vida es sueño* di Calderón, dato da una compagnia ottima sotto la direzione del regista del Deutsches Theater di Berlino, cacciato dai Russi [...]".[99]

Poco tempo dopo Pieraccioni, che era in contatto con Snell per via della papirologia, segnalò l'uscita einaudiana della *Cultura greca* di Snell in un breve articolo pubblicato, con qualche aggiustamento, in tre sedi diverse.[100] Nella prima parte dell'articolo schizza un ritratto dello studioso:

> Professore di letteratura greca e rettore dell'università di Amburgo, era finora noto qui da noi solamente al pubblico ristretto dei filologi classici come studioso e papirologo insigne e anche editore di testi accuratissimo. Chi l'ha conosciuto negli anni immediatamente precedenti l'ultima guerra, durante qualcuno dei suoi viaggi in Italia [...] non dimentica certo facilmente il suo dotto e piacevole conversare e la sua serena libertà di uomo di pensiero pur negli anni tristi per la sua Germania della dittatura e dell'oppressione. E chi ne avesse voglia potrebbe ancora rintracciare facilmente in biblioteca una dotta rivista di quegli anni nella quale, in pieno regime nazista, l'illustre filologo, dissertando piacevolmente su un certo notissimo asino di Apuleio che non sapeva far altro verso che *uu uu* (che sarebbe in greco la parola per *no, no*), concludeva rassegnato che "la sola parola che un asino greco poteva dire era la parola *no*, mentre in modo davvero curioso gli asini tedeschi al contrario dicono sempre *ja*".[101]

In merito poi alle tesi espresse da Snell sui Greci ("L'anima, lo spirito umano fu scoperto da loro [...]"), Pieraccioni non resiste al contestuale omaggio al maestro: "Quel che il nostro Pasquali aveva già osservato anni [or] sono in una sua conferenza rimasta famosa sulla scoperta dei concetti etici nella Grecia antica, è qui ora nel libro dello Snell sviluppato ed esteso fino all'età ellenistica".[102]

Di tutt'altro avviso fu Sebastiano Timpanaro (1923-2000), che rispettava lo studioso tedesco ma certamente trovava piuttosto indigesta la *Entdeckung*.[103] Lo apprendiamo tra l'altro da uno dei suoi numerosi "contributi di filologia" – come li chiamava con (inattuale) *understatement* –, sempre esemplari per dottrina e intelligenza del testo. Lo studio in questione, del 1996, riguarda il 'perduto' *Aléxandros* di Euripide, che faceva parte con *Palamédes*

e *Troádes* (più il dramma satiresco *Sísyphos*) di una trilogia rappresentata nel 415 a.C. Dell'*Aléxandros* ci sono giunti diversi frammenti che possono essere chiariti e 'integrati', anche per ricostruire il senso della trama, con quelli dell'*Alexander* di Ennio.[104] Timpanaro ingaggia un serrato confronto critico-testuale ed esegetico – che qui ovviamente non è possibile riferire – con Snell (morto però da una decina d'anni). Riconosce sùbito che il collega tedesco è stato "l'unico che ci abbia dato un'edizione di tutto ciò che ci è rimasto dell'*Aléxandros*, inserendovi anche i frammenti enniani [...]", e spende parole di sincero rispetto: "una lettura affascinante, sanamente e talvolta tormentosamente problematica, insigne anche per penetrazione dello 'spirito euripideo', soprattutto per ciò che Snell osserva [...] sul personaggio di Ecuba".[105] A noi interessa però registrare, verso la fine dell'articolo, questa frase di Timpanaro: "lo Snell colloca dopo la profezia di Cassandra [...] altri frammenti [...]: uno solo [...] con qualche lieve plausibilità, gli altri certamente a torto. Ero tentato di limitarmi a questo giudizio sommario, ma non mi risulta che altri studiosi li abbiano presi tutti in esame dopo Snell, e Snell è troppo in alto (mi riferisco al filologo più che all'autore della *Entdeckung des Geistes*) perché lo si possa liquidare in un modo che parrebbe sprezzante. Qualcosa dunque diremo su ciascun frammento [...]".[106] Ancora una volta veniamo posti di fronte a uno sdoppiamento della figura: e a venire diminuita (o accantonata) è quella dello storico del pensiero.

7. "Arkadien wurde entdeckt im Jahre 42 oder 41 v.Chr." ("L'Arcadia fu scoperta nell'anno 42 o 41 a.C."). Con queste parole si apre uno dei capitoli più citati e discussi di tutta la *Entdeckung*.[107] Qualche anno fa Diego Lanza ha giustamente sottolineato l'efficacia di questo incipit che gioca sul doppio senso:[108] Arcadia geografica e Arcadia letteraria (cioè "il paese dei pastori e delle pastorelle, il paese dell'amore e della poesia").[109] La cifra della frase è quella *inderogabile* che in fondo caratterizza l'andamento dell'intero libro, ma poiché siamo arrivati alle battute finali, Snell

si mostra quasi prigioniero del suo stesso *cliché*: come in una didascalia teatrale, sembra suggerire al lettore "ogni volta che parlo di *scoperta*, pensa a Hegel, non agli esploratori!".[110]

Ho richiamato ancora una volta Lanza, che dunque sino alla fine non perse di vista la *Entdeckung*, tuttavia il suo contributo in questo caso non sembra andare al fondo della questione.[111] Quasi sùbito i latinisti hanno contestato a Snell sia il peso strategico dell'Arcadia nel disegno del libro virgiliano, sia la tesi di un'Arcadia-*rifugio*: paesaggio spirituale o luogo dell'anima che dir si voglia.[112] Perentorio, a metà degli anni Sessanta, fu ad esempio il giudizio di Antonio La Penna, all'interno di quello che resta il suo saggio più bello su Virgilio: "Si è supposto che l'Arcadia come mondo pastorale idealizzato sia una creazione di Virgilio nel corso (e non all'inizio) delle *Bucoliche*. La supposizione non ha convinto [...]".[113] Più recentemente il tedesco Michael von Albrecht ha ribadito che la poesia bucolica virgiliana non è affatto una fuga in un'Arcadia "lontana dal mondo".[114] Fuori dall'ambito disciplinare è degna di nota la posizione di un *poeta doctus* come Seamus Heaney – autore di apprezzabili 'esercizi neo-bucolici' ambientati nella guerra civile irlandese –, il quale nel corso di una conferenza coniò questa originale metafora: "le egloghe di Virgilio sono una specie di Crystal Palace, perfettamente strutturato e solido grazie ai suoi rapporti interni e alle sue simmetrie [...]. L'arte ci chiede in ogni caso di guardare attraverso di esso, di considerarlo da tutte le angolazioni, di entrarvi e di tirarsi indietro, di vederlo sia come una rivelazione sia come un'intromissione, un *locus amoenus* in cui puoi scegliere di ricordare o dimenticare le legioni o le locomotive [...]".[115]

Naturalmente non è possibile discutere qui in modo puntuale la tesi dell'evasione. Mi limito a citare e. g. una delle sue premesse meno convincenti, già individuata del resto da Brooks Otis:[116] Snell fa risalire alla lettura diretta di un passo di Polibio[117] l'idea virgiliana di 'traslocare' i pastori di Teocrito dalla Sicilia – che era stata teatro, recente e meno recente, di alcune 'pagine nere' (le ri-

volte servili, Verre, la guerra contro i pirati) – nel mitico regno del dio Pan. "Per i suoi pastori – scrive Snell – a Virgilio occorreva dunque un luogo che fosse lontano dall'ormai odiosa realtà, e poiché per lui la poesia pastorale era fin da principio qualcosa di diverso che per Teocrito, cercò una terra che sfumasse nella dorata nebbia della lontananza".[118] Negli anni Settanta Ernst A. Schmidt corresse in modo persuasivo questa lettura idealizzante, spostando il baricentro sul montaggio fortemente letterario – sia dal punto di vista topografico sia onomastico – dell'Arcadia virgiliana come *celebrazione assoluta* della poesia (il ruolo strategico dei "pastori-cantori").[119]

La contro-tesi di Schmidt è stata poi consolidata e perfezionata da almeno due generazioni di studi, che hanno visto in prima fila anche diversi virgilianisti italiani.[120] Una decina d'anni fa, nel corso di una libera 'passeggiata nel bosco bucolico', Massimo Gioseffi ha rilanciato la questione correggendo almeno in parte alcune fortunate letture di quello che viene considerato il più sperimentale testo del poeta mantovano:[121] "Nelle *Bucoliche* Virgilio non celebra il rifugio in un mondo naturale consolatorio dei mali del vivere; e non celebra nemmeno la capacità di consolazione offerta dal canto; ma al contrario la sua (del canto) fragilità".[122] Più che "fuga irreale e forma di consolazione (non riuscita) di fronte ai mali del presente", dunque, il mondo bucolico diventa per il poeta augusteo "occasione di riflessione e presa di coscienza di verità interne ed esterne all'autore, al cantore e al lettore".[123] Come si vede, siamo ormai irrimediabilmente distanti da Snell: "Il paesaggio – incalza a sua volta von Albrecht – trasmette stati d'animo, ma anche retroscena storici (per esempio le distribuzioni dei campi) e – non da ultimo – principî poetologici: gli spazi spirituali delle fonti poetiche di Virgilio (non a caso nomina tante sorgenti e tanti fiumi) [...]".[124] Quest'ultima frase sintetizza bene la persistente tensione, nel *liber* virgiliano, "fra un mondo di estremo realismo, fatto di azioni concrete e di precisi rapporti sociali, e un mondo che è invece prodotto – a seconda dei casi – di

delirio, sogno, slanci elegiaci, rimpianto nostalgico, proiezione psicologica (e qualche volta psicotica) di un singolo personaggio [...]".[125]

Anche se la tesi dell'evasione – ribattezzata "escapista" da Holzberg (2008) e da Schmidt (2008) –,[126] è stata ormai smontata, non va sottovalutato il fatto che dopo tanti anni Snell rimane un interlocutore autorevole, dal quale è quasi obbligo ripartire ogni volta – magari per allontanarsene rispettosamente. In fondo la 'sua' Arcadia, che fece seguito a quella di Panofsky, ha continuato a mantenersi viva nella coscienza culturale, nonostante gli studi abbiano messo a punto, perlomeno a partire dagli anni Ottanta, un diverso 'codice bucolico' virgiliano i cui vantaggi interpretativi sono ormai consolidati.[127] Di certo avrà giovato al *Fortleben* il suo essere presto confluita nell'agguerrito e compatto 'sistema' della *Entdeckung*: libro che deve esserle stato debitore dello stesso titolo-programma.[128]

8. "Il capolavoro di Snell *Die Entdeckung des Geistes*, 1946, fu fondamentale per il nuovo orientamento della generazione del dopoguerra": così cominciava, echeggiando l'incipit della citata recensione di Lesky su *Gnomon*, l'articolo pubblicato dalla *Zeit* per festeggiare i novant'anni di Bruno Snell nel 1986. Tutto sommato questo giudizio, riportato nel testo di presentazione dell'edizione tedesca corrente (Vandenhoeck & Ruprecht), può essere largamente condiviso anche in Italia: il "capolavoro", sempre presente nel catalogo Einaudi dal 1951 (e dal 1963 stella fissa della Pbe, la 'collana universitaria'), incoraggiò la successiva pubblicazione di altri libri dell'autore, sia pur alle condizioni illustrate da Lanza. Quello editato con maggiore attenzione resta probabilmente *La struttura del linguaggio* – già bocciato da Contini, come abbiamo visto: lo tradusse Lea Ritter Santini, che nella breve introduzione, commentando lo stretto legame con la *Entdeckung* ("analisi, per così dire, di uno strutturalismo metafisico polivalente e non complicato da una dispotica filologia"),[129] replicava in modo indiretto al rifiuto einaudiano. Scrive a un certo punto a

proposito di *Der Aufbau*: "per molti punti questa maniera di interpretare fenomeni linguistici potrà essere considerata approssimativamente o superata dai risultati della più moderna linguistica strutturale americana e in parte anche tedesca; ma è la sua originalità a sottrarla a questi confronti".[130]

Uno dei libri di Snell che invece non mutò titolo è il già citato *Poesia e società* (*Dichtung und Gesellschaft*, 1965), strettamente imparentato con la *Entdeckung*,[131] che Laterza pubblicò nel 1971 nella Ul, traduttore Fausto Codino:132 anche in quel caso, nessun apparato complementare al testo di Snell, solo scarne informazioni in "quarta di copertina".[133] Siamo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, e sia le collane dei maggiori editori sia le riviste culturali mostrano una costante attenzione per il mondo classico: c'è una sorta di rivincita dei Greci – dopo l'abuso di Roma nel ventennio fascista –, e divampa il dibattito anche ideologico su marxismo e mondo antico, in Italia particolarmente sentito.

È con questa precisa coscienza culturale che la presente edizione della Luiss, esemplata su quella definitiva tedesca, invita a leggere o rileggere lo Snell in modo più consapevole: non come un libro nuovo ma come un *nuovo libro*. Dopo aver profondamente fecondato la cultura europea del dopoguerra – questo lo ha riconosciuto anche Bernard Williams –, insieme ad altri titoli epocali: I *Greci e l'irrazionale* di Eric Dodds, *Le origini del pensiero europeo* di R.B. Onians (arrivato in Italia però con quasi cinquant'anni di ritardo), *Minoici e Micenei* di Leonard Palmer, ecc., la *Entdeckung* si è progressivamente eclissata. Occorre prenderne atto, e del resto la sua visione 'olistica' – oggi del tutto inattuale – fu concepita nella ormai remota Germania degli anni Trenta e Quaranta. Perché e come, allora, possiamo (tornare a) leggere Snell?

Concentriamoci sul come. Si tratterà, anzitutto, di collocarlo alla giusta distanza culturale, avvalendosi di una messa a fuoco *mobile*, come se si inforcassero delle lenti bifocali. Prendete il nocciolo, la *scoperta dello spirito*: categoria di ascendenza hegeliana, lo

si è visto a più riprese,[134] declinata dal filologo tedesco attraverso una successione di *sondaggi* – la sua unità di misura è appunto saggistica – effettuati nel giacimento letterario greco dai poemi omerici all'età ellenistica: epica, lirica, teatro, filosofia, 'scienza' ecc. (non anche la storia dell'arte, lasciata fuori dal campo di rilevamento nonostante i noti interessi).[135] Ora, immergersi e immedesimarsi in un disegno così razionalistico imporrebbe ad esempio di tornare alla teoria schlegeliana dei generi letterari 'dimenticando' tutte le successive conquiste critico-teoriche: il *genere* cioè come istituto convenzionale condiviso, praticato dagli scrittori (*intentio auctoris*) e riconosciuto dai lettori, in grado di orientare la composizione stessa del testo e di condizionare la sua "forma del contenuto" – come si poteva ancora scrivere negli anni Ottanta.[136] Senza contare che scienze sociali e *humanities* da alcuni decenni hanno allargato – con risultati non sempre fondati e convincenti, occorre ammettere – lo spettro conoscitivo della vecchia filologia. Naturalmente sarà impossibile fare un'esperienza di lettura 'vergine' o solo retrospettiva di Snell, riportando indietro le lancette della storia come in un racconto filmico – che dispone se non altro della dissolvenza e di altri *shifter* diegetici. Dovremo cercare di tenere presenti sul nostro schermo i diversi piani culturali, facendo attenzione – la prosa di Snell è felice e persino incantatoria – a non farci risucchiare in quella 'meravigliosa' Grecia dove tutto avrebbe avuto inizio e sviluppo, secondo una linea idealizzante, con sintesi storica nella famosa *Aufhebung* hegeliana.

Parlavo poco fa di lenti bifocali. In alternativa si può richiamare la scenetta, utilizzata da Gombrich in *Arte e illusione*, del pittore che deve fare continuamente un passo indietro rispetto al cavalletto, per verificare e correggere quel che sta dipingendo. Stabilire dunque un'equidistanza storico-critica da Snell, praticando una lettura il più possibile elastica. In queste pagine 'di secondo grado' abbiamo incontrato recensioni, saggi, articoli, anche semplici citazioni, che nel loro insieme tracciano un diagramma della ricezione della *Cultura greca*. Lo spazio maggiore è stato riservato

alle posizioni dialettiche di studiosi che non condivisero affatto o in parte le tesi del libro. Questo non deve apparire sorprendente: lo stesso Snell decise infine di replicare ai suoi critici – ne ebbe diversi anche in Germania – e aggiunse all'edizione tedesca del 1975 una postfazione (già più volte citata), tradotta qui per la prima volta, che è anche una sorta di bilancio a quasi trent'anni dalla prima pubblicazione.

Uno tra i più noti dissenzienti è stato Jean-Pierre Vernant, sin dal primo libro tradotto da Einaudi, *Mythe et pensée chez les Grecs* (1965), col quale – scriverà Lanza – "la Grecia prometteva di rivelarsi ben diversa da quella che si credeva di conoscere" fino a quel momento.[137] In cosa consiste questa *diversità*? Un tardo testo autobiografico dello stesso Vernant riassume con chiarezza i termini della questione. Nel 1991, invitato a San Marino, l'antropologo francese tiene una lezione di metodo in cui riepiloga anche la sua lunga vita di studi. Nel rendere omaggio ai 'maestri' Hermann Fränkel e Bruno Snell precisa: "La prospettiva di antropologia storica che ho adottato orienta la mia ricerca verso una strada che, in molti punti, diverge da quella suggerita da questi due grecisti. La mia indagine si propone di essere anzitutto più differenziata, meno globale. Piuttosto che lo spirito o il pensiero in generale, il mio studio si sforza di mettere in luce i cambiamenti che hanno interessato taluni settori particolari, quanto più possibili definiti, di alcune attività mentali. In primo luogo [...] i grandi quadri dell'esperienza", come l'organizzazione dello spazio, la costruzione del tempo, le logiche che sorreggono la narrazione leggendaria, il discorso politico, storico, giudiziario, ecc.[138] Ecco il primo punto di divergenza da Snell: la maggiore *specificità* dei "temi psicologici" sottoposti ad analisi. A essa fa da *pendant* in compenso (secondo punto) "l'allargamento del quadro dell'indagine": indagine che "non si limita ai testi letterari, filosofici o scientifici, considerati come le uniche manifestazioni autentiche dello spirito, ma utilizza" anche la documentazione a carattere religioso, istituzionale, amministrativo, economico, commerciale: "per l'antropologia –

osserva Vernant –, il pensiero e lo spirito sono altrettanto presenti in un attrezzo, in un rituale di sacrificio, in un decreto legislativo, in una procedura giuridica, in una pratica di matrimonio [...]". Terzo punto di divergenza, da tenere ben presente nell'apprestarsi al presente libro, la necessità metodologica della comparazione e del confronto con le altre civiltà: "per l'antropologo storico la Grecia non possiede il privilegio dello spirito; non l'ha scoperto, né essa incarna il pensiero e la ragione. Non ha valore di modello, quasi fosse necessario, per essere compiutamente uomo, essere innanzitutto greco" (queste ultime parole, che sembrano alludere al sottotitolo di *Paideia*: *Die Formung des griechischen Menschen*, 1934, accomunano anche Jaeger nel giudizio su Snell).[139]

Del rapporto tra Vernant e Snell si occupò tra gli altri Benedetto Bravo introducendo *Mito e pensiero presso i Greci* (Einaudi 1970). In quelle pagine, rivisitate molti anni dopo da Lanza,[140] Bravo cercava di spiegare in quali termini – secondo lui distanti sia da Lévi-Strauss sia dall'esperienza delle *Annales* – andasse correttamente inquadrata la psicologia storica che Vernant aveva appreso da Ignace Meyerson: tuttavia il suo tentativo di 'salvare' i punti di contatto tra Snell e Vernant ("tra la ricerca di Vernant e la filologia *geistesgeschichtlich* c'è una netta distinzione, ma non opposizione") non convince affatto Lanza: il solco che divide i due studiosi non è tanto generazionale (in fondo sono separati da meno di vent'anni), quanto *culturale* e metodologico.[141] Snell resta soprattutto l'eminente filologo classico 'imbevuto' di filosofia tedesca; anche Vernant è stato allievo di un famoso grecista, Louis Gernet, ma "nella tribù dei classicisti francesi – come precisò egli stesso a San Marino –, Gernet appariva come un uccello raro, per la sua duplice natura". Egli infatti era (anche) un sociologo specializzato "in storia del diritto, dell'economia, della vita sociale, delle istituzioni politiche, delle credenze e delle pratiche religiose".[142] Ed è soprattutto *questo* Gernet a risultare decisivo per il cammino intellettuale di Vernant.

La dialettica con Vernant e la scuola francese non deve farci di-

menticare la cornice storica in cui maturò la composizione del saggio di Snell. Alla fine degli anni Quaranta la filologia tedesca, già storica fondatrice della *Altertumswissenschaft*, poteva fregiarsi ancora di un ruolo di primo piano nel 'teatro' degli studi classici. E lo Snell 'editore', metricista e papirologo,[143] creatore ad Amburgo di un archivio per la lessicografia greca (l'istituto del Thesaurus Linguae Graecae), vi recitava da primattore: o meglio, era uno dei più rinomati 'registi' rimasti sul campo (molti colleghi avevano dovuto espatriare dopo il 1935). Oggi il profondo conoscitore della critica del testo è ancora in piedi, viceversa lo 'storico del pensiero' è stato detronizzato, insieme – potremmo dire – alla lingua tedesca (già lingua della filosofia e della filologia classica). È assai probabile che un lettore professionale che abbia meno di cinquant'anni, essendosi formato perlopiù con strumenti e bibliografia *in inglese*, non abbia fatto in tempo a percepire neppure il tramonto del mondo di Snell: la Scuola tedesca del secondo dopoguerra non può essere stata per lui un modello ermeneutico da praticare o discutere per testimonianza viva, diretta. Gli restano – ci restano – i libri, le edizioni critiche, le riviste custodite nelle biblioteche.

È a questa tradizione, ormai messa in cornice e sotto vetro, che appartiene a buon diritto anche la *Entdeckung des Geistes* di Bruno Snell. Con un'iniziativa controcorrente, l'edizione che avete tra le mani ha scommesso sulla opportunità di tornare a leggerla, se non altro come influente capitolo di storia della cultura classica; e nel riproporla ha anche operato un significativo (e da tempo auspicato) cambio d'abito nella titolazione – *La scoperta dello spirito* al posto del tradizionale *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* –, interrompendo di fatto il lungo filo della 'vulgata' italiana. È una scelta tesa unicamente a rispecchiare in modo più fedele la matrice originale del saggio, non certo a riabilitare in alcun modo quella matrice ellenico-centrica che ha dominato l'"enciclopedia' e la storiografia occidentali fino a metà Novecento[144] – nonostante fosse già in atto da tempo il terremoto epistemologico

provocato da linguistica, antropologia strutturale e psicologia storica. È significativo, per esempio, che lo spiazzante libro di Dodds sulla Grecia *irrazionale* (1951), che era fiorito nel terreno concimato da Frazer e dalla scuola dei Cambridge Ritualists, indusse Arnaldo Momigliano a stabilire un termine di paragone proprio con i già canonici Jaeger e Snell.[145] Insomma dopo il magistero di Lévi-Strauss e Benveniste, per citare solo due dei principali capifila, nessuno studio serio sul mondo antico accetterebbe di riconoscersi in quella che Bianchi Bandinelli nel 1974 chiamò "tradizionale interpretazione (cosiddetta 'umanistica') dell'antichità classica".[146] Perciò l'aver ripristinato qui il *titolo originale* di Snell, tenuto sottotraccia dal suo storico editore italiano,[147] non significa affatto, in conclusione, riproporre *tout court* l'originario statuto ideologico e tanto meno rilanciare vecchie etichette, di ascendenza romantica, di una Grecia "culla della civiltà europea".[148]

All'epoca dell'alpinismo eroico ogni scalatore che affrontasse una parete storica delle Dolomiti ritrovava i passaggi strategici segnati, come una firma, dai chiodi di chi lo aveva preceduto. Analogamente, in una stagione come l'attuale che predilige di certo altre vette, abbiamo cercato di tracciare una *via a Snell* servendoci soprattutto dei chiodi di Solmi, Lanza, Williams, Timpanaro, Vernant, e di quanti, nel corso di settant'anni, hanno fatto i conti (anche agonisticamente) con *La scoperta dello spirito* – ormai possiamo chiamarla così. Ma c'è un'ultima questione che – fatto salvo l'inevitabile 'lost in translation' – interpella chiunque si accinga a fare una esperienza di lettura così impegnativa e ambiziosa. Se è vero che Bruno Snell è stato il primo filologo classico della vecchia scuola a sperimentare in modo consapevole, e con successo, la forma "saggio",[149] quali reazioni è in grado di provocare oggi, in un'epoca degli studi del tutto differente, il suo stile elegante e autorevole? E quali stimoli potrà suscitare, in un lettore del nuovo secolo, una prosa tanto inattuale quanto *attraente* (rispolvero qui l'aggettivo di Contini), il cui fraseggiare disteso, senza increspature, è molto più letterario che "dimostrativo scientifico"?[150] Posso

solo umilmente confessare, in extremis, la mia esperienza di lettore recidivo. Più di una volta ho rischiato di smarrirmi, come se avessi attraversato lo specchio di Lewis Carroll. Dall'altra parte è sempre l'ora del tè e il paesaggio appare popolato di figure dal contorno evanescente: riconosciamo, certo, Omero ed Esiodo, Saffo e Platone, Pindaro e Callimaco, ma perlopiù essi ci appaiono in una luce lontana e misteriosa, quasi allotria. Questa esperienza straniante, persino un po' trasognata, sarà solo il riflesso di una ormai inconsolabile distanza culturale e sentimentale?*

Roberto Andreotti
(Roma, agosto 2021)

RINGRAZIAMENTI

Questa prefazione si è giovata dei consigli di studiosi e amici. Alcuni di loro hanno anche generosamente supplito alla difficoltà di accedere a biblioteche e archivi durante i mesi della pandemia, prestando libri e facendo per me fotocopie, scansioni e *downloads*. Li nomino, con riconoscenza, in ordine alfabetico: Giancarlo Abbamonte, Luca Baranelli, Giovanni Benedetto, Nunzio Bianchi, Alice Bonandini, Mariella Bonvicini, Carlo Carena, Andrea Cavalletti, Roberto Cicala, Franco Contorbia, Giorgio Fabre, Gian Carlo Ferretti, Carlo Franco, Rossana Gallio, Margherita Ghilardi, Roberto Gilodi, Augusto Guida, Piero Innocenti, Luigi Lehnus, Francesco Lubian, Raffaele Manica, Federica Montevecchi, Tommaso Munari, Rosanna Paradiso, Valentina Parlato, Paolo Pellegrini, Giuseppe Pucci (che non ha fatto in tempo a vedere stampato questo libro), Salvatore Renna, Eleonora Rocconi, Marco Romani Mistretta.

Luciano Canfora, Maria Grazia Ciani, G. Fabre, Marco Fernandelli, C. Franco, Andrea Rodighiero e Gherardo Ugolini hanno migliorato il mio testo con le loro osservazioni critiche e integrazioni: eventuali sviste e incongruenze sono mia esclusiva responsabilità.

Solo a lavoro ultimato ho potuto leggere in anteprima un saggio di Anna Beltrametti su "coralità e soggetto individuale nella storiografia greca", di prossima pubblicazione su *Athenaeum*, che prende le mosse dalla rilettura di alcuni capitoli della *Entdeckung*: lo raccomando ai lettori come ulteriore tappa della (perdurante) fortuna italiana di Bruno Snell. (*r.a.*)[151]

Riferimenti bibliografici

Figurano in questo elenco le principali fonti utilizzate. Altri titoli sono citati direttamente nelle note.

von Albrecht (2012)

M. von Albrecht, *Virgilio. Un'introduzione. Bucoliche Georgiche Eneide*, Vita e Pensiero, Milano (ed. or. *Vergil: Bucolica, Georgica, Aeneis. Eine Einführung*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006, 2007).

Bernardi Perini (2001)

G. Bernardi Perini, *Il Mincio in Arcadia*, conferenza tenuta alla Società "Dante Alighieri" di Mantova nel 1980, in Id., *Il Mincio in Arcadia. Scritti di filologia e letteratura latina*, a cura di A. Cavarzere e E. Pianezzola, Pàtron, Bologna, pp. 208-223.

Calboli (1991)

G. Calboli, *Premessa*, in Snell (1991), pp. VII-XVI.

Cambiano (1988)

G. Cambiano, *Il ritorno degli antichi*, Laterza, Roma-Bari.

Cambiano (2010)

G. Cambiano, *Perché leggere i classici. Interpretazione e scrittura*, il Mulino, Bologna.

Canfora (1980)

L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino.

Canfora (2001)

L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Laterza, Roma-Bari.

Centolettori (2015)

T. Munari (a cura di), *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, Einaudi, Torino.

Classen (1989)

C.J. Classen, *La filologia classica tedesca 1918-1988*, in A. Destro (a cura di), *Atti delle Giornate delle* Nationes *(4-5 novembre 1988)*, CLUEB, Bologna, pp. 165-189.

Contini-Einaudi (2019)

M. Villano (a cura di), *Lettere per una nuova cultura. Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze.

Di Benedetto (1998)

V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino (2a ed.).

Di Donato (1999)

R. Di Donato, *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto di Martino*, manifestolibri, Roma.

Di Donato (2009)

R. Di Donato, *I Greci, l'irrazionale e noi*, in Dodds (2009), pp. 15-30.

Dodds (2009)

E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, a cura di R. Di Donato, Rizzoli, Milano (= La Nuova Italia 1997 e Sansoni 2003) (ed. or. *The Greeks and the Irrational*, UC Press, Berkeley 1951).

Donadi (2011)

F. Donadi, "Il raglio dell'asino", *Quaderni di storia*, XXXVII, 74, luglio-dicembre 2011, pp. 87-95.

Erbse (1987)

H. Erbse, "*Obituarium* di Bruno Snell", *Gnomon*, 59, 8, pp. 770-775

Fernandelli (2016)

M. Fernandelli, *Friedrich Klingner e la filologia classica tedesca*, in F. Klingner, *L'epos di Catullo su Peleo*, a cura di M. Fernandelli, EUT, Trieste, pp. IX-XCVII.

Ferrando (2018)

M. Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Neri Pozza, Vicenza.

Flashar (1995)

H. Flashar (a cura di), Altertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse, Steiner, Stuttgart.

Gaskin (1990)

R. Gaskin, "Do Homeric Heroes Make Real Decisions?", *The Classical Quarterly*, vol. 40, 1990, n° 1, pp 1-15.

Gentili (1965)

B. Gentili (a cura di), *Lirica corale greca. Pindaro, Bacchilide, Simonide*, Guanda, Parma.

Gentili (2006)

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano (ed. aggiornata; 1a ed. 1984).

Gigante (1987)

M. Gigante, "In memoriam Bruno Snell", *Cronache ercolanesi*, 17/1987, pp. 5-8.

Giles (1978)

G.J. Giles, "University Government in Nazi Germany: Hamburg", *Minerva*, vol. 16, n° 2 (Summer 1978), pp. 196-221.

Gioseffi (2010)

M. Gioseffi, "Passeggiate in un bosco bucolico", *Aevum Antiquum*, n.s. 10, 2010 [2012], pp. 111-127.

Guida (2014)

A. Guida, *Firenze maggio 1925: l'incontro di Thomas Mann con Wilamowitz, Pasquali e Snell*, in *Giorgio Pasquali sessant'anni dopo. Atti della Giornata di Studio (Firenze 1° ottobre 2012)*, Accademia fiorentina di papirologia e di studi sul mondo antico, Firenze, pp. 37-58.

Holzberg (2008)

N. Holzberg, *Virgilio*, il Mulino, Bologna (ed. or. *Vergil. Der Dichter und sein Werk*, Beck, München 2006).

Innocenti (1972)

P. Innocenti, "Neoumanesimo e filologia classica", in *Il Pensiero* (1972), pp. 123-149 (poi col titolo *Bruno Snell e il terzo umanesi-*

mo, in Id., *Il bosco e gli alberi. Storie di libri, storie di biblioteche, storie di idee*, Giunta Regionale Toscana - La Nuova Italia, Firenze 1984).

Jaeger (1960)

W. Jaeger, "Die Entwicklung des Studiums der griechischen Philosophie seit dem Erwachen des historischen Bewußtseins", *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, VI, 2, 1952, poi in Id., *Scripta minora II*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960, pp. 395-418.

Lanza (1970)

D. Lanza, "Bruno Snell: filologia e storia dello spirito", *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 25, 1970, pp. 428-447; versione parzialmente riveduta in Lanza (2013), pp. 171-188.

Lanza (1972)

D. Lanza, "'Scientificità' della lingua e lingua della scienza in Grecia", *Belfagor*, anno XXVII, 1972, pp. 392-429.

Lanza (1995)

D. Lanza, *Problemi o discipline?*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Salerno, Roma, vol. II, pp. 713-734.

Lanza (1996)

D. Lanza, *La tragedia e il tragico*, in S. Settis (a cura di), *I Greci*, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 469 ss.; versione riveduta, col titolo *Nostalgie della tragedia*, in Lanza (2013), pp. 139 ss.

Lanza (1997)

D. Lanza, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Einaudi, Torino.

Lanza (2013)

D. Lanza, *Interrogare il passato. Lo studio dell'antico tra Otto e Novecento*, Carocci, Roma.

Lanza (2016)

D. Lanza, *La filologia dopo la guerra: nuove prospettive*, in Lanza-Ugolini (2016), pp. 357-392 (paragrafo su Snell: "Che signifi-

ca scoprire?", pp. 357-363).

Lanza-Ugolini (2016),

D. Lanza e G. Ugolini (a cura di), *Storia della filologia classica*, Carocci, Roma.

Lehnus (2012)

L. Lehnus, *Incontri con la filologia del passato*, Dedalo, Bari.

Lesky (1950)

A. Lesky, recensione di Snell (1948), *Gnomon*, 22, 3/4, pp. 97-106.

Lesky (1955)

A. Lesky, recensione di Snell (1955), *Gnomon*, 27, 7, pp. 483-487.

Lesky (2016)

A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, Il Saggiatore, Milano (1a ed. 1962; 1a ed. rivista e ampliata 2005), (ed. or. *Geschichte der griechischen Literatur*, Francke, Bern 1957-'58).

Lloyd-Jones (1967)

H. Lloyd-Jones, "Writings of Bruno Snell", [recensione di Snell (1966a)], *The Classical Review*, vol. 17, n. 2 (June 1967), pp. 214-217.

Long (2016)

A.A. Long, *La mente, l'anima, il corpo*, Einaudi, Torino (ed. or. *Greek Models of Mind and Self*, Harvard University Press, Cambridge MA, London 2015).

Mangoni (1999)

L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino.

Mishliborsky (2019)

N. Mishliborsky, "L'agir, l'agent, l'action: Bruno Snell et Jean-Pierre Vernant", *Cahiers Mondes anciens*, 12, 2019, pp. 1-16.

Montevecchi (2006)

F. Montevecchi, *Introduzione*, in P. Philippson, *Origini e forme del mito greco*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 9-23.

Pavese (1966)

C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino.

Pavese (1974)

C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino.

Pavese (2016)

C. Pavese, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di S. Savioli, Einaudi, Torino.

Pavese (2020)

C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino (ed. or. 1947).

Pavese (2020b)

C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino (ed. or. 1952).

Pavese-de Martino (1991)

C. Pavese e E. de Martino, *La collana viola. Lettere 1949-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino.

Il Pensiero (1972)

Il Pensiero. Rivista di filosofia, XVII, 1972, fascicoli 1-3 (rist. 2016, Inschibboleth, Roma).

Pieraccioni (2019)

D. Pieraccioni, *Profili e ricordi*, a cura di M. Bandini e A. Guida, Le Lettere, Firenze.

Renehan (1989)

R. Renehan, "Bruno Snell and Friedrich Nietzsche on the Speech of Asses", *Classical Philology*, vol. 84, n° 1 (Jan., 1989), pp. 49-50.

Romani Mistretta (2018)

M. Romani Mistretta, *«Il popolo più alto». Germanofilia e*

Scienza dell'Antichità nella Normale di Giorgio Pasquali, in M. Pirro (a cura di), *«La densità meravigliosa del sapere». Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Ledizioni, Milano, pp. 301-319.

Rossi (1971)

L.E. Rossi, "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n° 18, 1971, pp. 69-94; poi in Id., *Κληθμῷ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, a cura di G. Colesanti e R. Nicolai, De Gruyter, Berlin 2020, vol. III, pp. 3-37.

Russo (1952)

C.F. Russo, scheda su "Bruno Snell. La cultura greca e le origini del pensiero europeo", *Belfagor*, a. VII, n. 3, 1952, pp. 367 s.

Sharples (1983)

R.W. Sharples, "'But Why Has My Spirit Spoken with Me Thus?': Homeric Decision-Making", *Greece & Rome*, vol. 30 (1983), n° 1, pp. 1-7.

Schmidt (2008)

E.A. Schmidt, "The German rediscovery of Vergil in the early 20th Century (1900-1938)", *Vergilius*, vol. 54 (2008), pp. 124-149.

Schröder (2013)

W.A. Schröder, "Die Göttinger Promotion Bruno Snells im Jahre 1922 und Snells Verhältnis zu Wilamowitz", *Quaderni di storia*, XXXIX, 78, luglio-dicembre 2013, pp. 171-194.

Skutsch (1992)

O. Skutsch (a cura di A. Bierl e W.M. Calder III), *Recollections of Scholars I have known, Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 94 (1992), pp. 387-408.

Snell (1932)

B. Snell, *Klassische Philologie in Deutschland der 20er Jahre*, conferenza tenuta ad Amersfoort nel 1932, poi in Id. (1991), pp.

121-142.

Snell (1935)

B. Snell, "Das I-ah des Goldenen Esels", *Hermes*, 70, 3 (1935), pp. 355-56, poi in Id. (1966a) pp. 199-201.

Snell (1944)

B. Snell, "Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft", *Antike und Abendland*, 1, 1944, pp. 26-41, poi in Id. (1946), (1951 ecc.).

Snell (1946)

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen & Goverts, Hamburg.

Snell (1948)

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen & Goverts, Hamburg (2. erw. Auflage).

Snell (1951)

B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. di V. Degli Alberti, Einaudi, Torino.

Snell (1955)

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen, Hamburg (3. durchges. u. erw. Auflage).

Snell (1963, 2002)

B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, ed. ampliata di Id. (1951), con l'inserimento di nuovi capitoli da Id. (1955), trad. it. di V. Degli Alberti e A. M. Solmi, Einaudi, Torino.

Snell (1966a)

B. Snell, *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Snell (1966b)

B. Snell, *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna (ed. or. *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952).

Snell (1969)

B. Snell, *Eschilo e l'azione drammatica*, Lampugnani Nigri, Milano (ed. or. *Aischylos und das Handeln im Drama*, *Philologus* Suppl. XX, I, Dieterich, Leipzig 1928).

Snell (1971)

B. Snell, *Poesia e società. L'influsso dei poeti sul pensiero e sul comportamento sociale della Grecia antica*, Laterza, Bari (ed. or. *Dichtung und Gesellschaft*, Claassen, Hamburg 1965).

Snell (1975)

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Snell (1991)

B. Snell, *Il cammino del pensiero e della verità. Studi sul linguaggio greco delle origini*, a cura di G. Calboli, Gallio, Ferrara (ed. or. *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache*, *Hypomnemata* 57, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1978).

Snell (2011)

B. Snell, *Noi e gli antichi Greci. Nove giorni di latino*, a cura di M. Amerise, Pàtron, Bologna (ed. or. *Die alten Griechen und wir, Vandenhoeck & Ruprecht*, Göttingen 1962; Neun Tage Latein, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1987, 7. Auflage).

Solmi (1950)

R. Solmi, "La cultura greca e le origini del pensiero europeo in un libro di Bruno Snell", *Paideia*, V, 5, 1950, pp. 344-348, poi in Id. (2017), pp. 33-39.

Solmi (2017)

R. Solmi, *Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004*, Quodlibet, Macerata (2a ed.).

Timpanaro (2005)

S. Timpanaro, *Contributi di filologia greca e latina*, a cura di E. Narducci, Università degli Studi di Firenze, Firenze.

Vegetti (1996)

M. Vegetti, *L'io, l'anima, il soggetto*, in S. Settis (a cura di), *I Greci*, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 431-467.

Verbali (2013)

T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Einaudi, Torino.

Vernant (1978)

J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino (ed. or. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris 1965 e 1971).

Vernant (1993)

J.-P. Vernant, *I miei maestri, la mia ricerca*, in Id. e A. Schiavone, *Ai confini della storia*, Einaudi, Torino, pp. 27-64.

Villano (2009)

M. Villano, *Gianfranco Contini nella "brigata dello Struzzo"*, in R. Cicala e V. La Mendola (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, EDUCatt, Milano, pp. 65-94.

Vogt (1990)

E. Vogt, "Bruno Snell 18.6.1896 - 31.10.1986", *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1989*, München, pp. 198-202.

Vogt (2010)

E. Vogt, "Snell, Bruno", *Neue Deutsche Biographie*, 24, 2010, pp. 518-519.

Webster (1966)

T.B.L. Webster, "Bruno Snell zum 70. Geburtstag am 18. Juni 1966", *Forschungen und Fortschritte*, 40, 6, pp. 189-190.

Williams (2007)

B. Williams, *Vergogna e necessità*, il Mulino, Bologna (ed. or. Shame and Necessity, UC Press, Berkeley 1993).

Williams (2009)

B. Williams, *Il senso del passato. Scritti di storia della filosofia*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *The sense of the Past. Essays in the History of Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 2006).

1. Ho ricavato le principali notizie su vita, formazione e carriera accademica di Snell da Webster (1966), Giles (1978), Erbse (1987), Gigante (1987), Vogt (1990) e (2010), Skutsch (1992), Snell (2011), Schröder (2013).

2. V. le conferenze radiofoniche *Nove giorni di latino* in Snell (2011), pp. 95 s.

3. Così Lanza (2016), p. 363.

4. La tesi dottorale fu poi pubblicata da Wilamowitz col titolo *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie* nelle Philologischen Untersuchungen (Bd. 29, Berlin, 1924), v. Schröder (2013), pp. 182-184; Misch, al quale Snell si rivolse dopo che Max Pohlenz l'aveva giudicata "troppo filosofica", è stato autore tra l'altro di una rinomata *Storia dell'autobiografia dall'antichità al XIX secolo*. Schröder (2013) ricostruisce, con nuova documentazione, la controversa vicenda, che in qualche modo rimette in discussione la versione ufficiale fornita dallo stesso Snell.

5. "Aischylos und das Handeln im Drama" (*Philologus*, Supplementband XX, 1, 1928): per la traduzione italiana (Snell 1969) v. p. 18 e n. 52.

6. Wilamowitz avrebbe voluto che la cattedra toccasse a Hermann Fränkel, e pochi mesi prima della morte espresse a Norden la sua amarezza in proposito, v. Schröder (2013), pp. 183 s.

7. La formula "Terzo umanesimo" fu coniata non da Jaeger ma dal filosofo diltheyano Eduard Spranger nel 1921. Su Jaeger e "Terzo umanesimo" da vedere almeno: Il Pensiero (1972), interventi di M. Vegetti, D. Lanza, F. Franco-Repellini e P. Innocenti; G. Cambiano, "Il classico in Germania alla vigilia del nazismo", in Cambiano (2010), pp. 19-42; G. Ugolini, *Werner Jaeger e il Terzo umanesimo*, in Lanza-Ugolini (2016), pp. 249-276; M. Fernandelli (2016), specialmente pp. XLV-XLVIII (con ulteriore bibliografia).

8. Questa frase, citata in Lanza (2013), p. 179, è tratta dalla lunga recensione "d'insolita asprezza polemica" (Gigante 1987) che Snell dedicò a *Paideia* I di Jaeger nel 1935 (ora in Snell 1966a, pp. 32-54), recensione nella quale Snell denunciava la pericolosa ambiguità politica del Terzo umanesimo: v. in proposito M. Vegetti in Il Pensiero (1972), pp. 35 s. (ex 42 s.); Lanza (1970), pp. 435-440; Lanza-Ugolini (2016), p. 260 n. 18 e p. 358; Fernandelli (2016), p. XLVII s. Contro le tesi di *Paideia* sono da ricordare, in Italia, le prese di posizione di G. Calogero (*Giornale critico della filosofia italiana*, XV, 1934, n. 4-5, pp. 358-371) e di A. Momigliano, "Genesi storica e funzione attuale del concetto di ellenismo" (ivi, XV, 1935, pp. 10 ss., poi in Id., *Contributo alla storia degli studi classici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1955).

9. "I was never a member of the Nazi Party and I never said 'Heil Hitler'" affermò Snell, ormai vecchio, in un'intervista rilasciata al *Los Angeles Times* quando nel 1973 fu invitato dall'Università della California, Irvine Campus (v. Scott Moore, "Scholar Brings Past Into Present", *Los Angeles Times*, Oct. 28, 1973). Sul rapporto tra studi classici e totalitarismo, oltre all'ancora imprescindibile capitolo "Cultura classica e nazismo" di Canfora (1980), pp. 133-159, v. adesso J. Chapoutot, *Il nazismo e l'antichità*, Einaudi, Torino 2017 e H. Roche e K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*, Brill, Leiden 2017. Ulteriori indicazioni bibliografiche in F. Condello, Lesky (2016), pp. 1019 s., n. 86.

10. V. in proposito Giles (1978): su Snell pp. 214 s. Diego Lanza (in Lanza-Ugolini, 2016, p. 358) sintetizza: "il suo rapporto con il nazismo, dapprima di ironico rifiuto, poi di tacito dissenso, aveva contribuito a mantenerlo in qualche modo appartato [...]".

11. Cfr. L. Ritter Santini, *La linguistica di un filologo*, pp. XI s., in Snell (1966b).

12. Sull'episodio v. n. 53 e Villano (2009), pp. 71 s. A proposito dell'effettiva padronanza della lingua tedesca da parte di Pavese, il "parere di lettura" del 20 gennaio 1947 relativo a *La morte di Virgilio* (*Der Tod des Vergil*) di Hermann Broch – conservato in forma indiretta nell'archivio Gozzano-Pavese presso l'Università di Torino – comincia con queste parole: "Per quel tanto che capisce il tedesco, Pavese ha delibato questo librone [...]"; e più avanti: "Pavese è convinto che ci voglia il parere di un buon germanista [...]", v. anche Mangoni (1999), p. 457 n., e Centolettori (2015), p. 30. Il romanzo di Broch verrà poi abbandonato da Einaudi e tradotto da Feltrinelli.

13. Da due lettere indirizzate a Linder e a Luciano Foà, rispettivamente il 7 agosto e il 17 settembre 1947, veniamo a sapere che insieme a Snell Pavese ha avuto in lettura Rings (?) e Schonfield (presumibilmente Hugh J. Schonfield, *Il giudeo di Tarso*, poi Einaudi, Saggi n. 125) – dirottati però ai "consulenti" di Roma (v. Pavese 1966, pp. 149 e 169).

14. Su Pavese e l'antico v. A. Comparini, *La poetica dei* Dialoghi con Leucò *di Cesare Pavese*, Mimesis, Milano 2017, in particolare il cap. 3, pp. 85-124.

15. La storia della "collana viola" è ricostruita da Pietro Angelini nell'edizione integrale del carteggio Pavese-de Martino (1991); v. anche Mangoni (1999), specialmente pp. 510 ss.

16. Nella lettera del 1° ottobre 1947 al 'fornitore' Linder, Pavese si esprime così: "[...] aspettiamo splendidi titoli e testi di etnologia, di psicanalisi, di sangue e lussuria sacrale" (Pavese 1966, p. 175; Pavese 1974, pp. 203 s.).

17. In coda alla lettera del 7 maggio 1948 a Mario Untersteiner, Pavese scrive: "Ricevo ora la sua cartolina.

Grazie del consiglio. La *Thessalische Mythologie* della Philippson, insieme all'altro studio minore sulla *Genealogie*, farebbero certo un bel libro [...]. Ci penserò. A me quel libro ha fatto grande effetto, e un dialogo del mio *Leucò*: "Le cavalle" ne è tutto intriso" (Pavese 1974, pp. 212 ss.). Il libro della Philippson, *Untersuchungen über den Griechischen Mythos und Thessalische Mythologie*, Rhein-Verlag, Zürich 1944, entrerà nella collana viola nel '49 con il titolo *Origini e forme del mito greco*, prefazione di E. de Martino (e prefazione dell'autrice all'edizione italiana). Montevecchi (2006) colloca l'edizione italiana nella cornice 'dialettica' della collana viola, osservando tra l'altro come de Martino ascrivesse i saggi della Philippson ("tentativo d'interpretazione della spiritualità greca") al filone di studi che negli anni Trenta – sulla scia di Cassirer, Kerényi e Otto – reagiva all'impostazione storicista. Per l'influenza esercitata da Cassirer sul percorso intellettuale di de Martino v., tra gli altri, Di Donato (1999).

18. A proposito delle fonti dei *Dialoghi*, Eugenio Corsini in un'articolata analisi su *Sigma* (1964) corresse e integrò la lettura quasi esclusivamente etnologica del "mondo mitico" di Pavese (Frazer, e soprattutto Lévy-Bruhl) proposta da Maria Luisa Premuda (*Annali della Scuola Normale*, 1957): entrambi i testi sono raccolti ora nell'*Antologia della critica*, a cura di Silvia Savioli, in Pavese (2020), pp. 198-202 e 203-212. Tra le fonti di Pavese, Corsini indicava opportunamente anche *Le origini della tragedia* (Fratelli Bocca, Milano 1942) dell'influente Untersteiner. Sull'importanza di Frazer, "il libro che mi ha convertito all'etnologia" (lettera di Pavese a de Martino, in Pavese-de Martino, 1991, p. 143), v. Mangoni (1999), pp. 526 s.

19. Snell (1963, 2002), p. 18; v. nella presente edizione p. 74.

20. Si tratta di uno studio, di chiara matrice stenzeliana, pubblicato in *Philosophischer Anzeiger*, 1929, pp. 243-260, con il titolo "Zur naturwissenschaftlichen Begriffsbildung im Griechischen", poi interamente riscritto, v. Lanza (1970), p. 446, Lanza (1972), pp. 392 ss., e qui pp. 331 ss.

21. Sullo stile 'saggistico' adottato da Snell v. pp. 19 s., con le considerazioni di Lanza (2013).

22. Questa annotazione era del tutto assente nella "scheda editoriale".

23. Testo integrale in: Pavese (1966), p. 190. In calce il curatore (Calvino) riporta il testo del "giudizio editoriale" del 3 settembre.

24. Tommaso Munari mi informa di aver rintracciato nell'inventario dell'Archivio Einaudi (cart. XIV, fasc. 190) il nome del professore cui si rivolse Pavese: dovrebbe trattarsi di Francesco Barberi, poi traduttore di *Figlie del Sole* di Karl Kerényi, uscito nel 1949 nella collana viola.

25. Una (indiretta?) mediazione di Pasquali non è comunque da escludere. Il versante pasqualiano riguarda anche Untersteiner (sul quale v. n. 37): infatti Dino Pieraccioni, allievo fiorentino (e amico) di Pasquali, testimoniò che sul finire del '47 Snell gli aveva chiesto "di procurargli, tramite il governo militare alleato, alcuni libri usciti in Italia negli anni di guerra e fra questi l'*Eschilo* di Untersteiner, uscito giusto in quell'anno" (v. D. Pieraccioni, *Lettere di Mario Untersteiner (1947-1979)*, in Pieraccioni (2019), pp. 147, 149 n. 2, 151.

26. Il testo della lettera manoscritta di Bianchi Bandinelli a Pavese, conservata nell'Archivio Einaudi, si può leggere in Centolettori (2015), pp. 66 s. Alcune delle perplessità qui espresse dall'archeologo, insieme a un più meditato giudizio (non del tutto consensuale) sul libro di Ceram, finiranno nella prefazione che egli scriverà per l'edizione Einaudi, poi uscita nel 1952, collana Saggi.

27. Sempre Bianchi Bandinelli nella lettera a Pavese, v. Centolettori (2015), p. 66.

28. Sul ruolo svolto da Pavese alla Einaudi v. il già citato studio di Luisa Mangoni (1999), provvisto fra l'altro di un utilissimo indice dei nomi.

29. Carlo Ferdinando Russo, nella breve recensione del libro di Snell su *Belfagor*, sezione "Libri ricevuti" (v. Russo 1952), è sarcastico: "Un libro [...] che meritava di essere tradotto in italiano con i dovuti riguardi e con rispetto della verità. A questa l'editore Einaudi ha preferito la traduttrice Vera Degli Alberti, la quale è riuscita sì a dare una versione abbastanza sciolta, ma spesso falsa, soprattutto perché essa è chiaramente all'oscuro della materia trattata: come quelle signorine di buona volontà che copiano tesi di laurea da libri tedeschi, ma che citano continuamente 'il Verfasser', studioso finora irreperibile [...]"; segue spietato elenco esemplificativo, che avrebbe potuto essere più lungo, di 'perle', dovute perlopiù alla scarsa dimestichezza con il tedesco scientifico e all'ignoranza dell'enciclopedia dei classici: per es. Alceo confuso con Alcmane, e diversi errori d'interpretazione, quasi tutti riprodotti tali e quali nella successiva edizione del '63.

30. Non è difficile immaginare che lo stesso Solmi, che si era già occupato della prima edizione Einaudi (v. p. 14), avrà seguito da vicino i nuovi capitoli affidati in traduzione (su suo stesso suggerimento?) alla moglie. La Solmi dal canto suo avrà perlomeno letto la versione di Vera Degli Alberti, se non altro per adeguare il suo stile e uniformare la resa italiana della terminologia più tecnica.

31. Tranne qualche sporadica rettifica delle note (alcune delle quali vennero aggiornate sulla base della nuova edizione tedesca), quasi tutte le sviste denunciate p. es. da C.F. Russo (v. n. 29) non sono mai state emendate.

32. Nel capitolo III di Snell (1951), p. 79 = capitolo quarto di Snell (1963, 2002), p. 96.

33. Nel capitolo IV di Snell (1951), p. 106 = capitolo quinto di Snell (1963, 2002), p. 124, Luciano di Samosata (in tedesco "Lukian") è tradotto "Lucano", l'autore della *Pharsalia!* Così in entrambe le edizioni e successive ristampe "Luciano" non compare nel finale indice dei nomi. Curiosamente sparisce anche da quello di Snell (1975), benché il suo nome nel testo sia confermato al proprio posto ("der Spötter Lukian in seiner satirischen Schrift [...]", cap. 5, p. 84): una beffarda congiura italo-tedesca ai danni di uno scrittore molto amato, fra gli altri, da Bianchi Bandinelli. Ero ormai alle battute finali di questa prefazione quando ho potuto leggere la breve recensione dedicata a Snell dalla *Civiltà cattolica* (a. 104, 4 aprile 1953, vol. II, pp. 79 s.): ai gesuiti, che attribuivano a Snell eccessiva disinvoltura nel passare "dal campo positivo della storia (e della filologia) al campo speculativo della filosofia", e muovevano comprensibili rilievi in materia di teologia e di filosofia della storia, non era sfuggito quel che nemmeno *Belfagor* aveva scovato: Artemone/Antenore, Luciano/Lucano.

34. Lo scivolone è tanto più buffo in quanto si tratta di due scrittori che nonostante l'omofonia sarebbero intercambiabili soltanto se giocassimo ai "Cadaveri squisiti": quando si dice il valore decisivo di uno 'iota'. Si deve congetturare che C.F. Russo non abbia mai letto quella pagina.

35. Lanza (1996), p. 474 n. 10: Lanza si riferisce qui all'edizione italiana del 1963, che probabilmente ha sotto mano; in realtà la scelta di Einaudi, come visto, risale già alla prima edizione del '51.

36. V. Solmi (1950).

37. Utili informazioni sulla biografia di Solmi nella conferenza (inedita) di T. Munari, *Renato Solmi e la casa editrice Einaudi*, Centro Sereno Regis di Torino, 2 aprile 2016; v. anche Mangoni (1999), p. 601, n. 627. Su Untersteiner (1899-1981) v. i volumi commemorativi, A.M. Battegazzore e F. Decleva Caizzi (a cura di), *L'etica della ragione. Ricordo di Mario Untersteiner*, Cisalpino, Milano 1989 e L. Belloni, V. Citti e L. de Finis (a cura di), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 1999; Luigi Lehnus ha messo in relazione il grecista di Rovereto – "partito da un approccio fortemente idealistico, venato da fremiti estetizzanti e percorso [...] da ansie esistenziali" – con le figure di Kerényi e Snell in *Rileggendo Untersteiner interprete di Pindaro* (ora in Lehnus 2012, pp. 151-163).

38. A quest'accusa Snell proverà a rispondere indirettamente una decina d'anni dopo con le lezioni all'Indiana University di Bloomington, poi raccolte in *Dichtung und Gesellschaft* (= Snell 1971).

39. In quello stesso anno Solmi si occupò di Jaeger sullo *Spettatore Italiano*: l'articolo è ora raccolto in Solmi (2017), "L'umanesimo platonico nell'interpretazione di Werner Jaeger", pp. 21-31.

40. Per i brani della recensione qui riportati, v. Solmi (2017). Alcuni anni dopo, *Paideia* (X, 5, settembre-ottobre 1955, pp. 338-340) tornò sulla *Entdeckung* di Snell in occasione della terza edizione uscita in Germania (= Snell 1955): in quel caso ne riferì, brevemente, Pisani (articolo piuttosto scialbo). Nel medesimo numero, recensioni del *Lexikon des frühgriechischen Epos* diretto ad Amburgo da Snell (a firma dello stesso Pisani) e di *Paideia II* di Jaeger (A. Colonna).

41. La proposizione iniziale della "scheda" è, di fatto, assai simile all'incipit della recensione su *Paideia*.

42. *Verbali* (2013), riunione editoriale del 2 marzo 1960, pp. 382 ss.

43. Curiosamente il motto di Paolo Giovio "Spiritus durissima coquit" accompagna il tradizionale emblema einaudiano dello struzzo che inghiotte un chiodo di ferro ("Un valoroso cuore ha forza di smaltire ogni grave impresa col tempo"): storia e spiegazione dell'insegna in *Le edizioni Einaudi 1933-2018*, Einaudi, Torino 2018 (inserto iconografico "Lo struzzo", tra le pp. 928 e 929).

44. Sullo scontro Solmi-Cantimori, da vedere soprattutto Mangoni (1999), specialmente pp. 810, 822 s., 826. Casi controversi furono, tra gli altri, quelli relativi all'introduzione in Italia dell'opera di Adorno, proposta e poi curata da Solmi, e di Benjamin.

45. Un ulteriore indizio è nella "scheda" composta da Solmi per la prima edizione, che iniziava proprio con lo *spirito* (del resto come si sarebbe potuto *nasconderlo* ulteriormente?): "I saggi raccolti in questo volume disegnano le fasi principali di una storia dello spirito greco [...]".

46. *Vom Geist des Römertums* è il titolo con cui nel 1938, in pieno nazismo, uscì a cura di E. Burck la raccolta postuma dei saggi di R. Heinze. Come mostrò a suo tempo A. Perutelli (*Richard Heinze e i Wertbegriffe*, *Quaderni di storia*, n. 6, luglio/dicembre 1977), la scelta di Burck – esplorare il "rapporto spirituale con la romanità" del grande latinista di Lipsia, privilegiando e attualizzando i suoi studi sui *valori* di Roma antica – era "in sintonia col con quel momento politico-culturale". A differenza di Snell, Heinze aveva aderito in modo convinto al classicismo del Terzo umanesimo.

47. Il titolo completo è *The discovery of the mind. The Greek origins of European Thought*, Blackwell, Oxford 1953. Ecco le soluzioni adottate in altre lingue: *Hē anakalypsē tu pneumatos: hellēnikes rizes tēs Europaïkēs skepsēs*, Morphōtiko Hidryma Ethnikēs Trapezēs, Athēna 1984; *La découverte de l'esprit. La genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, L'éclat, Combas 1994; *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos, Acantilado*, Barcelona 2007; *Odkrycie ducha: studia o greckich korzeniach europejskiego*

myślenia, Fundacja Aletheia, Warszawa 2009.

48. V. n. 5.

49. Viceversa Snell cita esplicitamente Hegel nella postfazione del 1974 (Snell 1975), v. pp. 437, 447. Luciano Canfora, nel capitolo della sua *Storia della letteratura greca* dedicato a 'Eschilo e la polis' (nel segno di Louis Gernet), accosta maliziosamente a un passo "di ispirazione idealistica" tratto dalla *Entdeckung* di Snell un brano "del filosofo materialista" Ludovico Geymonat, rilevando, non senza una punta di umorismo, "la sostanziale identità" delle due "valutazioni d'insieme del pensiero di Eschilo" (v. Canfora 2001, pp. 144 s.).

50. C.W. Ceram, *Götter, Gräber und Gelehrte. Roman der Archäologie*.

51. "Filologia e storia dello spirito" veniva curiosamente banalizzato in "Filosofia e storia dello spirito" nel "titolo corrente" (v. Lanza 1970): lapsus? L'articolo è stato ripubblicato quasi integralmente molti anni dopo dall'autore, che ha tradotto i passi in tedesco ed eliminato alcuni riferimenti occasionali, v. Lanza (2013), pp. 171-188.

52. Lanza (2013, p. 171) denuncia l'ambiguità concettuale del titolo scelto dall'editore milanese Lampugnani Nigri, *Eschilo e l'azione drammatica* (traduzione di Dario Del Corno) a fronte dell'originale *Aischylos und das Handeln im Drama*: da intendersi piuttosto, sulla base della tesi discussa nel libro, come "l'agire (umano) nel dramma", che ha tutta un'altra ambizione filosofica (v. anche Lanza 1996, p. 474, n. 10). Arrigo Lampugnani Nigri, compagno di liceo di Raboni e allievo di Untersteiner, era l'editore di *Aut-Aut*. Questa tardiva traduzione italiana di un testo 'giovanile' uscito oltre quarant'anni prima fu la molla che spinse Lanza a occuparsi di Snell.

53. La vicenda è venuta alla luce circa vent'anni dopo, grazie alla pubblicazione del carteggio di Contini con la Einaudi. Il libro di Snell, caldeggiato da Norberto Bobbio e Solmi, fu inviato a Contini dal segretario Luciano Foà ("A noi è sembrato abbastanza 'eccitante', ma vorremmo avere il parere di un competente prima di decidere"). Ecco il giudizio, in risposta, di Contini (cartolina postale, Firenze, 21 marzo '53): "Caro Bollati, ho letto il libro di Snell con piacere non ininterrmesso e con partecipazione modesta. Non brilla né per genialità euristica né per didattica cristallinità di esposizione; non ha portata informativa, e il contributo, come si suol dire, personale non è nello spirito della linguistica moderna; è più teleologico che positivo, è in buona parte extralinguistico (razionalistico), parla della lingua in generale ma in realtà ha l'intenzione volta al latino e al greco (molto meno, al tedesco); è una macedonia di osservazioni attraenti, di nozioni ovvie e d'interpretazioni contestabili; non direi neppure che costituisca una lettura amena", in G. Contini, *Lettere all'editore (1945-54)*, a cura di P. Di Stefano, Einaudi, Torino 1990, pp. 51 s., e ora anche Contini-Einaudi (2019), lettere n. 44 e XXV, 1953, pp. 85 s.; v. anche Centolettori (2015), p. 116.

54. Cfr. in proposito le nitide osservazioni di A. Lesky nella recensione su Gnomon (Lesky 1950, p. 97).

55. L'orizzonte *neokantiano* di Snell via-Cassirer è estraneo agli elementi neokantiani rintracciabili nell'umanesimo classicista di Jaeger, da Snell severamente respinto come "un idolo fuori dal tempo" (cfr. M. Vegetti, "L'Aristotele redento di Werner Jaeger", in Il Pensiero (1972), pp. 9-42). Peraltro Cassirer, decisivo nella messa a punto della *Entdeckung*, attraversa anche la ricerca di Meyerson, il maestro di Vernant (cfr. Lanza 2013, pp. 195 s.).

56. Lanza (1970), p. 443.

57. Se è concesso un piccolo sconfinamento disciplinare, la prima edizione del fortunato libro di Auerbach *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* è del 1946, stesso anno di pubblicazione della *Entdeckung*.

58. Lanza (1970), p. 441. Nel 1932 ad Amersfoort, in Olanda, davanti a una platea non specialistica, Snell aveva efficacemente disegnato una parabola della filologia classica in Germania dalle origini agli anni Venti, con particolare riguardo al rapporto con la grecità: v. in proposito J. Latacz, "Reflexionen Klassischer Philologen auf die Altertumswissenschaft der Jahre 1900-1930", in Flashar (1995), pp. 41-64. Quel discorso contiene fra l'altro diversi giudizi di metodo e un programma per gli anni a venire che ritroveremo realizzati nella *Entdeckung* (v. Snell 1932). Per un inquadramento sintetico della filologia classica tedesca nel Novecento v. Schmidt (2008) e Fernandelli (2016), con ricca bibliografia: su Snell soprattutto le pp. XLVIII-LI.

59. Lanza (1970), p. 440.

60. Ne rimase piacevolmente impressionato anche Alberto Savinio, che 'recensendo' *La cultura greca* di Snell sul *Corriere della Sera* ("Non furono miracoli né Omero né Virgilio", 28 dicembre 1951), osservò tra l'altro: "Avevo capito che non si trattava del solito filologismo 'classico', che rimira le opere e le civiltà letterarie come altrettanti cadaveri imbalsamati, ma di filologismo vivo e penetrante, e al quale la psicologia *del profondo* ha dato un indirizzo e delle vedute che prima gli mancavano".

61. Di quest'edizione tedesca del 1975 stranamente Lanza (2016), p. 357 n., sembra ignorare l'esistenza.

62. Vedi la Postfazione alla presente edizione.

63. Sulla Grecia "madre patria" della filosofia tedesca, a cui si rifanno anche certi aforismi di Hegel ("Presso i

Greci ci sentiamo subito in patria, perché siamo sul terreno dello spirito [...]. Lo spirito europeo ha trascorso la sua giovinezza in Grecia: da ciò l'interesse di ogni persona colta per tutto ciò ch'è greco"), efficace sintesi in Cambiano (1988), da cui traggo la citazione, in particolare pp. 3-39.

64. Osserva Snell in *Poesia e società* (1971, p. 22): "Già Wilhelm von Humboldt sapeva che la lingua non è un apparecchio che riproduce dati oggettivi: ogni lingua crea il proprio mondo e forma il suo particolare sistema spirituale in cui ogni singolo elemento è determinato da tutto l'insieme". Per il ruolo svolto da von Humboldt nella storia della filologia classica tedesca, v. G. Ugolini, *Humboldt, il ginnasio umanistico e l'università di Berlino*, in Lanza-Ugolini (2016), pp. 109-135.

65. Per la verità solo pochi anni dopo (Snell 1932) egli avrebbe citato espressamente Stenzel, che "appellandosi a Wilhelm von Humboldt, [...] reintroduce il concetto della forma linguistica interna". Anche Jaeger leggerà la *Entdeckung* nel solco di Cassirer e Ernst Hoffmann, aggiungendo contestualmente (1952) il nome di Stenzel, v. Jaeger (1960), p. 416.

66. V. Snell (1932) in Snell (1991), p. 133.

67. Lanza (1972), p. 395.

68. Ivi, p. 398.

69. Sui "Dioscuri pavesi" Lanza e Vegetti, protagonisti a partire dagli anni Settanta del dibattito su antichità e marxismo, vivace ricostruzione (in memoria di Vegetti) di L. Canfora, "Mario Vegetti nei 'Quaderni di storia'" in *Quaderni di storia* 89, gennaio-giugno 2019, pp. 45-49; per Lanza da vedere anche G. Ugolini, *Ricordo di Diego Lanza*, in D. Lanza - M. Vegetti, *In ricordo di una amicizia filosofica*, Petite Plaisance, Pistoia 2021.

70. Lanza (1997), pp. 128 e 158, n. 89. L'allusione al titolo cambiato non ebbe alcuna conseguenza presso Einaudi, né maturò la decisione di aggiornare finalmente lo Snell a catalogo con un'adeguata introduzione critica.

71. Lanza (1995), p. 732.

72. V. la "Postfazione 1974", pp. 437 ss

73. "La coscienza si evolve di pari passo con le relazioni logiche", ivi, p. 440; sulla 'tesi' del rivelarsi della coscienza, centrale in Snell, v. D. Lanza in Lesky (2016), p. LXX.

74. Sulla scuola tedesca ottima sintesi in Fernandelli (2016), v. n. 58.

75. H. Lloyd-Jones (1967, p. 217) vi scorse "a kind of scholasticism".

76. 'Anima' come principio vitale, "non – sostiene Snell – l'anima sensibile, pensante, che lega gli uomini in un'amicizia profonda, 'dell'anima'", v. "Postfazione 1974", p. 446.

77. Snell (1971), p. 31.

78. L'analisi linguistico-concettuale di Snell si rifaceva in particolare alla dissertazione di Joachim Böhme, *Die Seele und das Ich im homerischen Epos* (Leipzig, 1929), da lui recensita su Gnomon (1931), e ai contributi di Hermann Fränkel (p. es. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 1951), oltre che a Eric R. Dodds (v. p. 452, n. 18).

79. V. "Postfazione 1974", p. 443.

80. Snell (1971), pp. 145 s. Queste parole riecheggiano con esattezza quelle pronunciate nella conferenza olandese: per quanto possiamo sentirlo "estraneo", "il mondo omerico non è bizzarro ed esotico, ma al contrario molto naturale", persino "più naturale e spontaneo della nostra complicata modernità" (v. Snell 1932, in Snell 1991, p. 134).

81. Sull'errore strategico fatto da Snell – leggere Omero secondo una troppo moderna concezione del 'sé', nutrendo così aspettative inappropriate –, v. Gaskin (1990), pp. 2 ss.

82. In *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung*, 2, 1939, pp. 393-410.

83. Per un bilancio e un'ulteriore discussione sull'"errore di quel grande studioso che fu Snell", v. ora Long (2016), specialmente l'introduzione e il cap. 1, pp. 3-36.

84. Williams (2007), in particolare il cap. 2, "Centri di azione", alle pp. 31 ss.

85. *Iliade*, XIII, 455 ss., trad. di M. G. Ciani, Omero, *Iliade*, UTET, Torino 1998.

86. Williams (2007), p. 44. Sul "monologo deliberativo in Omero" v. Di Benedetto (1998), parte II, cap. 4 "Alla ricerca dell'io", pp. 156 ss.; a p. 160, n. 9, Di Benedetto rimanda sì all'"ancora utile" libro anni Trenta di C. Voigt *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer*, ma aggiunge: "disturba la greve insistenza – di ispirazione snelliana – nel voler dimostrare che non si ha in questi monologhi una autentica scelta, una autonoma decisione dell'eroe [...]". Seguono, "contro la linea Snell-Voigt", alcuni suggerimenti bibliografici tra i quali spiccano G. Petersmann, A. Schmitt e, in direzione più "psicologistica", B. Fenik. Non viene nominato né qui né altrove B. Williams. Meno severo era parso il giudizio di Di Benedetto in *Euripide: teatro*

società (Einaudi, Torino 1971 e 1992), anche se le interpretazioni di singoli passi (*Supplici* e *Mirmidoni* di Eschilo, ecc.) da parte dello studioso tedesco erano puntualmente finite sotto la lente d'ingrandimento e perlopiù rettificate.

87. Snell utilizza preferibilmente "uomo omerico" anziché "personaggio omerico", sottintendendo così – osserva sottilmente Williams – che il linguaggio dei poemi forniva degli "schemi concettuali" ai suoi uditori: al di là, diremmo noi, di qualsiasi convenzione letteraria, v. Williams (2007), p. 32.

88. "Homeric heroes act in the way Descartes thought an animal acts: agitur, non agit" sintetizza Gaskin (1990) in apertura del suo già citato articolo, riprendendo il paragone di Snell che leggiamo nella "Postfazione 1974", qui pp. 446 s.

89. Williams (2007), p. 33.

90. Ivi, p. 34.

91. Qui il caso è ancora più complesso, osserva ironicamente Williams, perché "non tutti conveniamo, *pace* Platone, Cartesio, il Cristianesimo e Snell, sul fatto che abbiamo un'anima", ivi, p. 35.

92. Snell (1963, 2002), p. 14; qui a p. 71.

93. Williams (2007), p. 35.

94. Ivi, p. 34. Giuseppe Cambiano ha condensato in un tagliente *calembour* la *pars destruens* del filosofo inglese: "non si può trasformare una assenza di teoria in teoria dell'assenza" (ivi, "Presentazione", p. XIX).

95. Su Pasquali e la filologia tedesca la letteratura è ricca: tra i contributi recenti segnalo L. Bossina, "Giorgio Pasquali e la filologia come scienza storica", in Lanza-Ugolini (2016), pp. 277-314, con relativa bibliografia.

96. La lettera di Pasquali è conservata nel "Nachlass Snell" presso la Staatsbibliothek di Monaco di Baviera: devo l'informazione ad Augusto Guida, che a suo tempo l'ha esaminata e trascritta. Di Pasquali uscì postumo da Vallecchi, con il promettente titolo *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo* (1953), un acuto saggio sulle *Memorie* dell'archeologo tedesco Ludwig Curtius: quasi certamente, se avesse scritto la recensione del libro di Snell, Pasquali avrebbe fatto qualche osservazione relativa alla categoria del *Geist* (e alla riformulazione einaudiana del titolo).

97. Così testimonia A. Guida; v. anche Schröder (2013), p. 173, n. 6. Insieme a Pasquali, nella primavera del 1925, il giovane Snell presenziò a un memorabile incontro fiorentino fra Thomas Mann e Wilamowitz (Snell era lettore di tedesco alla Scuola Normale di Pisa ma alloggiava a Firenze con la moglie Herta): Snell fu il testimone imbarazzato e divertito di una serie di esilaranti scenette tra le due 'primedonne' (Guida, 2014). Dell'episodio riferisce anche Schröder (2013), pp. 185-187: l'articolo ricostruisce al dettaglio, con diversi inserti biografici, il (difficile) rapporto tra Snell e Wilamowitz nell'Accademia tedesca.

98. V. n. 25.

99. La lettera, pubblicata da Pieraccioni in Id., *Incontri del mio tempo* (Spes, Milazzo 1977, pp. 62 s.), è stata riproposta da A. Guida in Pieraccioni (2019), pp. 95 s. Pasquali era stato in Germania per i festeggiamenti all'Università di Gottinga: la trasferta non va confusa con quella, risalente al 1928, della celebre 'pagina stravagante' *Ritorno a Gottinga* – definita da Montale "la più bella prosa d'arte che 'professore' abbia da noi scritto in questi anni" –, che comincia così: "Sono tornato alla città della mia giovinezza, accademica eppure non disumana, lo scorso autunno dopo anni e anni (di mezzo c'è stata la guerra); e vi sono giunto all'ora del tramonto [...]", in G. Pasquali, *Pagine stravaganti 1*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 93 ss.

100. L'articolo uscì con il titolo "Alla scoperta dello Spirito" sul *Popolo* (31 gennaio 1952), poi con ampliamenti e il titolo "Cultura greca e pensiero europeo" sul *Mattino dell'Italia centrale* (8 febbraio, versione dalla quale cito) e sul *Corriere del giorno* (19 febbraio).

101. La "dotta rivista" cui si riferisce Pieraccioni è *Hermes*, dove Snell pubblica con calcolato tempismo, cioè un anno dopo il plebiscito nazista, una nota linguistico-filologica sul raglio dell'asino in greco, in latino e in tedesco, argutamente dotata di "fulmen in clausola" (v. Snell 1935). R. Renehan (1989) vi ha riconosciuto un'allusione allo *Zarathustra* di Nietzsche. Traduzione italiana dell'articolo di Snell e ricostruzione storica della vicenda in F. Donadi (2011); v. anche C. Neri, *Tra esilio e libertà: Giuseppe, Edipo e Bruno Snell*, Museo Ebraico Bologna, 22 ottobre 2015, soprattutto pp. 11 ss.ì

102. La conferenza di Pasquali a cui allude Pieraccioni dovrebbe essere "La scoperta dei concetti etici nella Grecia antica", pubblicata in *Civiltà Moderna 1*, 1929, pp. 343-365 (poi in Id., *Pagine stravaganti 1*, cit., pp. 288 ss.).

103. La *Bibliografia degli scritti di Sebastiano Timpanaro*, a cura di E. Narducci e A. Russo in Timpanaro (2005), pp. 473 ss., annota che la redazione della *Enciclopedia Europea* Garzanti "si avvalse, con ogni probabilità, di materiali forniti da Sebastiano Timpanaro" per le voci dedicate ad alcuni antichisti tra i quali figura Bruno Snell (ivi, p. 499). La voce "Snell, Bruno" si trova a p. 810 del vol. XIII, Aggiornamento generale, Garzanti, Mila-

no 1997.

104. . Timpanaro, "Dall'*Aléxandros* di Euripide all'*Alexander* di Ennio", in *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, 124, 1996, pp. 5-70, poi in Timpanaro (2005), pp. 91-153, da cui cito.

105. Ivi, p. 93.

106. Ivi, p. 140.

107. Il testo era uscito in origine sul primo numero di *Antike und Abendland*, v. Snell (1944).

108. "L'ironico incipit [...] può felicemente sorprendere", Lanza (2016), p. 362. Snell scioglie il doppio senso a p. 408: "Virgilio, lo scopritore dell'Arcadia, non è mai partito alla ricerca di nuovi paesi".

109. Per Schmidt (2008, pp. 132 ss.) Snell non si accorge che la presunta scoperta virgiliana dell'Arcadia è in realtà un'arbitraria attribuzione di Erwin Panofsky (su cui v. *infra*), il quale confondeva le *Bucoliche* con la moderna nozione di Arcadia elaborata nel Rinascimento; anche Holzberg (2008), p. 94, ipotizza in Snell un'impropria sovrapposizione con la poesia pastorale di Jacopo Sannazaro.

110. Ovviamente l'effetto umoristico è dovuto al montaggio dei capitoli, che producono una sorta di *mise en abyme* (scoperta dell'Arcadia, scoperta dello spirito). Anche Lesky (1950), pp. 98 s., si soffermò sul potenziale semantico del metaforico titolo del libro.

111. Lanza non discute l'"Arcadia virgiliana' di Snell, anzi in qualche modo ne assevera la lettura, per esempio a proposito della toponomastica reimpiegata da Virgilio che 'tradirebbe' l'effetto parodico e iperletterario di Teocrito: "L'analisi dei differenti livelli linguistici evidenzia bene i diversi atteggiamenti letterari in rappresentazioni apparentemente simili. Il filologo [*sc.* Snell] rivela qui la propria fisionomia di raffinato critico letterario, il cui spessore culturale travalica i limiti dell'abituale studioso di antichità [...]" (Lanza 2016, pp. 362 s.).

112. Solo nelle "ultime ecloghe" (IV, VIII, VII, X) si parla espressamente di arcadi o di Arcadia; e Virgilio è tutt'altro che disimpegnato: egli "esprime con coraggio il dolore dell'epoca" osservò Karl Büchner nella monografia del 1956 (tr. it., Id., *Virgilio. Il poeta dei Romani*, Paideia, Brescia 1986 (2a ed.), p. 319 ss.). Analoghe critiche mosse G. Jachmann, "L'Arcadia come paesaggio bucolico", in Maia, 5, 1952, pp. 161-174.

113. A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, in P. Virgilio Marone, *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1966, p. XVIII. Meno severo, ma analogo nella sostanza, il giudizio espresso anni dopo in un saggio d'introduzione alle Georgiche: Id., *Il canto, il lavoro, il potere*, in Virgilio, *Georgiche*, Bur, Milano 1983, p. 17 n. 10, che rimanda a G. Jachmann, v. n. 112.

114. Von Albrecht (2012), p. 64.

115. S. Heaney, *Egloghe "in extremis": la capacità di resistenza della pastorale*, in R. Andreotti (a cura di), *Almanacco BUR 2010. Resistenza del Classico*, Rizzoli, Milano 2009, pp. 69 ss. (ed. or., Id., "Eclogues 'in extremis': on the Staying Power of Pastoral", in *Proceedings of the Royal Academy*, 103C, 1, 2003). Su Heaney e la tradizione bucolica: B. O'Donoghue, Heaney's Classics and the Bucolic, in Id. (a cura di), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 106-121, e Id., *Heaney, Yeats, and the Language of Pastoral*, in S. Harrison, F. Macintosh e H. Eastman (a cura di), *Seamus Heaney and the Classics. Bann Valley Muses*, Oxford University Press, Oxford 2019, pp. 147-159.

116. Otis per la verità non ricusa del tutto l'idealismo di Snell: "Bruno Snell [...] has correctly seen the *ideal* character of Virgil's Arcadia but has added (after Ernst Kapp) the quite unnecessary hypothesis that Virgil's ideal Arcadia came from his reading of Polybius 4.20", in B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Clarendon Press, Oxford 1963, p. 119.

117. Snell (1963, 2002), p. 387; qui a 401; oltre al resto, come notò Büchner (*Virgilio*, cit., pp. 319 s.), "Polibio parla di tutt'altro, cioè di organizzazione politica".

118. Ivi, p. 388; qui a p. 402.

119. E.A. Schmidt, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, Wilhelm Fink Verlag, München 1972, e Id., "Arkadien. Abendland und Antike", in *Antike und Abendland* 21, 1975, pp. 36-57 (poi in Id., *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York 1987, pp. 239-264).

120. Sono da ricordare, tra gli altri, G.B. Conte, A. Barchiesi, M. Fernandelli, A. Schiesaro, S. Casali, A. Cucchiarelli (quest'ultimo autore di un recente commento alle *Bucoliche*, Carocci Editore, Roma 2012).

121. Gioseffi (2010). L'occasione per la 'passeggiata' era la traduzione in italiano della *Einführung* virgiliana di von Albrecht (von Albrecht 2012): v. specialmente pp. 13-75, con osservazioni puntuali e ricca bibliografia ragionata.

122. Gioseffi (2010), p. 115.

123. Ivi, p. 115, n. 25.

124. Von Albrecht (2012), p. 52.

125. Gioseffi (2010), p. 121.

126. Schmidt (2008), specialmente pp. 133 ss., rilegge la teoria di Snell all'interno della "riscoperta" di Virgilio avvenuta nella Germania di Weimar, tra le due Guerre: Snell sarebbe stato dapprima influenzato da Klingner, poi in modo decisivo dal saggio di Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau*, pubblicato la prima volta nel 1936.

127. L'ultima significativa testimonianza italiana a me nota della *auctoritas* di Snell, è la discussione della sua tesi all'interno di un voluminoso saggio di Monica Ferrando (2018), che vorrebbe altresì dimostrare la diretta derivazione dell'Arcadia virgiliana', via-Platone, dalla "donna di Mantinea" Diotima: in questa sede è sufficiente rilevare la scarsa dimestichezza dell'autrice con l'esegesi virgiliana.

128. Il titolo dell'articolo era appunto "Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft", v. Snell (1944).

129. V. Snell (1966b), p. VIII: la frase per la verità rimane un po' oscura, incluso l'utilizzo della parola magica "strutturalismo".

130. *Ibid*.

131. Per Innocenti (1972), pp. 129 ss., "il libretto di Snell denota [...] una volontà di demarcazione verso una analisi del mondo antico più improntata al meccanismo della genealogia di idee da idee: esso si contrappone infatti già nel titolo al lavoro di Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, per riprendere nel concreto della materia l'analisi già intrapresa in *La cultura greca*, nelle successive edizioni [...]".

132. Da un "Curriculum vitae" dattiloscritto conservato presso la Fondazione Gramsci a Roma, risulta che la traduzione di *Dichtung und Gesellschaft* era stata ultimata da Codino per l'editore il Saggiatore già nel 1966. Insieme a Jachmann e a Pasquali, Snell fu tra coloro che 'incoraggiarono' Codino a studiare Omero quand'era allievo della Scuola Normale di Pisa. Codino cita rispettosamente Snell nella sua *Introduzione a Omero* (Einaudi, Torino 1965), per la cui edizione tedesca (De Gruyter, Berlin 1970) Snell scriverà una prefazione; per questa e altre informazioni bio-bibliografiche, v. N. Bianchi, "Ritratto di Fausto Codino (1927-1985)", in *Quaderni di storia*, XLI, 82, luglio-dicembre 2015, pp. 101-160.

133. Qui interessa di fatto solo questa frase: "*Poesia e società*, che trae origine da una serie di lezioni, si fonda principalmente sui lavori di H. Fränkel e E. R. Dodds, e sull'opera di A.W.H. Adkins, *La morale dei Greci*, pubblicata dalla nostra casa nella B.C.M.". Molti anni dopo, giudizio telegrafico di Graziano Arrighetti: "Per la posizione del poeta nella società del suo tempo cfr. l'equilibrato lavoro di B. Snell, *Poesia e società*", all'interno della bibliografia ragionata del capitolo "La lirica", da lui curato in AaVv, *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988, p. 119.

134. Sul rapporto di Snell con Hegel, v. Lanza (1970), e Vegetti (1996) che osserva fra l'altro: "Snell reagiva alle note posizioni dell'*Estetica* di Hegel, antedatando ai Greci quel senso dell'individualità che secondo Hegel compare solo nell'arte romantica" (p. 434, n. 7), ma tutto il saggio è utile per inquadrare la posizione di Snell rispetto alla questione occidentale della soggettività. Nella "Postfazione 1974" Snell rivendica il diritto di rifarsi alla teoria dello sviluppo dello spirito umano di Hegel senza per questo dover essere tacciato di dogmatismo (Snell, 1975): v. nella presente ed. p. 447.

135. Snell ribadisce però che "la storia dello spirito", ossia "la trasformazione della semantica", procede di pari passo con il cambiamento di stile nelle arti plastiche, ivi, pp. 439 s.

136. Su letteratura greca e generi letterari, oltre al sempre valido contributo di L.E. Rossi (1971), efficace sintesi storica e teorica nel saggio di D. Lanza *La storiografia letteraria di fronte ai Greci*, in Lesky (2016), pp. XXI-LXXIII (sulla classificazione dei generi, v. specialmente pp. LVII ss.).

137. D. Lanza, *Vernant: l'antropologia e il mito*, in Lanza (2013), pp. 189-207.

138. Vernant (1993), pp. 35-38.

139. Così esordisce il saggio di Snell (prime parole dell'introduzione): "Il nostro pensiero europeo è sorto presso i Greci e viene da allora considerato come l'unica forma possibile di pensiero", v. qui a p. 67. Vernant, che aveva conosciuto Snell alla fine degli anni Quaranta, lesse la *Entdeckung* in traduzione inglese, poi ne approfondì il pensiero con la mediazione dello psicologo rumeno Barbu, come attestano le carte conservate al Laboratorio di Antropologia del Mondo Antico di Pisa, Archives Vernant.

140. V. n. 137.

141. Sul rapporto ambivalente tra Vernant e Snell a partire dalle categorie "agire", "agente", "azione", v. Mishliborsky (2019), con bibliografia; su certe semplificazioni di parte, operate dalla *nouvelle critique* francese in polemica con la 'scuola tedesca', vedi F. Condello, in Lesky (2016), p. XXVIII.

142. Vernant (1993), p. 32.

143. *Griechische Metrik di Snell* (1a ed. 1955) fu tradotta in italiano da Fritz Bornmann nel 1977 per La Nuova Italia, collana Paideia (!). Nel testo di presentazione, direttamente in copertina, la *Entdeckung des Geistes* non

viene citata col titolo einaudiano ma come "Lo spirito greco e le origini del pensiero europeo" (una specie di crasi). A Snell papirologo rese omaggio tra gli altri l'amico Marcello Gigante, che gli dedicò *in memoriam* un fascicolo di *Cronache ercolanesi*, v. Gigante (1987).

144. Contro il mito di una Grecia 'miracolo a sé stante' è sufficiente qui ricordare i notevoli studi di Walter Burkert sugli influssi orientali e i decisivi scambi con le culture confinanti; o un saggio come *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth* di Martin L. West (1999).

145. Nella sua recensione di I Greci e l'irrazionale ("libro ormai classico" di "una delle figure più notevoli e indipendenti dell'Umanesimo contemporaneo"), pubblicata nel 1951 e rielaborata nel '59 come "presentazione" alla traduzione italiana di Dodds, Momigliano osservò che mentre *Paideia* e *Die Entdeckung des Geistes* "si sforzano di dimostrare come i Greci misero ordine al caos, controllarono le proprie passioni e scoprirono la vita interiore, il Dodds mette in luce ciò che nella vita greca non era controllato e razionalizzato". E aggiunse, significativamente: "I due grandi studiosi tedeschi presentano come 'formazione dell'uomo' e 'scoperta dello spirito' delle soluzioni individuali e aristocratiche. Il Dodds non isola la cultura dei pochi dalle emozioni dei più e ritrova in Platone profonda traccia delle emozioni popolari [...]", in Dodds (2009), p. 33.

146. La frase è contenuta nella presentazione del progetto, dichiaratamente progressista e moderno, della *Storia e civiltà dei Greci* Bompiani, che avrebbe visto la luce solo dopo la sua morte: dieci volumi a partire dal 1979, con la dizione "Direttore Ranuccio Bianchi Bandinelli".

147. R. Di Donato (2009, p. 17) parla di "pudico traduttore einaudiano": prudenza o ironia?

148. Dopo l'esperimento collegiale della *Storia e civiltà dei Greci* voluta da Bianchi Bandinelli, diversi antichisti italiani, perlopiù di formazione marxista, diedero vita negli anni Novanta a due differenti 'enciclopedie' collettive, una più storico-archeologica (che ho già avuto modo di citare): *I Greci. Storia Cultura Arte Società* (Einaudi, Torino 1996-2001); l'altra più storico-letteraria: *Lo spazio letterario della Grecia antica* (Salerno Editrice, Roma 1992-'96).

149. Snell aveva ben chiari i limiti scientifici e divulgativi della tradizione filologica tedesca, "questa *inquiétude allemande*, l'eterno rimuginare problemi, l'ostinarsi in un'idea [...]", che aveva finito per trascurare "il lavoro di interpretazione più ovvio e pacifico, cioè il commento ai testi" (v. Snell 1991, per i passi citati p. 140).

150. V. Lanza (1970), p. 441.

151. Dedico questa prefazione alla memoria di due insegnanti che sono stati decisivi per la mia formazione umanistica e intellettuale: Paolo Provvedi, professore di greco al Liceo Classico "Lorenzo Costa" di La Spezia, e Marino Gambacciani, amico paterno di tutta la vita.

Bruno Snell

La scoperta dello spirito

La cultura greca e le origini del pensiero europeo

Introduzione

Il nostro pensiero europeo è sorto presso i Greci e viene da allora considerato come l'unica forma possibile di pensiero. Senza dubbio per noi europei la forma greca ha un valore determinante e, quando la usiamo nelle speculazioni filosofiche e scientifiche, essa si libera da ogni relatività storica e tende verso l'incondizionato e il duraturo, in una parola, verso la verità; anzi, non soltanto vi tende, ma arriva proprio a concepirli. Eppure questo pensiero è anche qualcosa di storicamente "divenuto" – "divenuto" nel vero senso della parola –, più di quanto comunemente si pensi. Dato che siamo abituati ad attribuirgli un valore determinante, crediamo ingenuamente di poterlo ritrovare inalterato anche in un pensiero del tutto diverso. Per quanto la crescente interpretazione della Storia abbia portato, tra la fine del Diciottesimo e l'inizio del Diciannovesimo secolo, al superamento della concezione razionalistica di uno "spirito" sempre identico a sé, tuttavia anche oggi ci precludiamo la via all'intendimento del mondo greco, interpretando le testimonianze della prima grecità con spirito troppo vicino alle nostre concezioni moderne; e, poiché l'*Iliade* e l'*Odissea*, che appartengono alla fase iniziale del mondo greco, parlano a noi in forma così immediata e ci penetrano con tanta forza, è facile dimenticarci che il mondo di Omero è fondamentalmente diverso dal nostro.

Per poter seguire attraverso il primitivo mondo greco quel processo che conduce alla formazione del pensiero europeo, bisogna comprendere radicalmente come sia "sorto" il pensiero presso i Greci. Infatti non soltanto hanno conquistato, valendosi delle forme di pensiero allora esistenti, nuove discipline (la scienza e la filosofia, per esempio), nonché ampliato alcuni metodi già conosciuti (come il metodo della logica), ma hanno creato proprio ciò che noi chiamiamo "pensiero": lo spirito umano, inteso come spirito attivo, che indaga e ricerca, venne da loro scoperto, e base di questa scoperta fu una nuova concezione dell'uomo. Questo processo, la scoperta dello spirito, ci si manifesta attraverso la storia

della poesia greca e della filosofia, da Omero in poi: le forme poetiche dell'epica, della lirica, del dramma, i tentativi di un intendimento razionale della natura e dell'essenza dell'uomo rappresentano le tappe di questo cammino.

Quando parliamo di "scoperta dello spirito", l'espressione ha un valore diverso di quando diciamo, per esempio, che Colombo "scoprì" l'America: l'America esisteva anche prima della sua scoperta; lo spirito europeo, invece, *divenne* nel momento in cui fu scoperto, perché esiste soltanto quando diventa consapevole nell'uomo. E non è errato parlare qui di "scoperta". Lo spirito non viene "inventato" allo stesso modo in cui l'uomo inventa uno strumento per migliorare il rendimento dei suoi organi fisici o un metodo per venire a capo di determinati problemi. Non è una cosa che possa essere arbitrariamente pensata e che si possa costruire adattandola allo scopo, come nella scoperta, né è in genere rivolta, come la scoperta, a un determinato scopo: anzi, prima che fosse scoperta, in un certo senso già "era", anche se in forma diversa, non "come" spirito.

Si presentano qui due difficoltà terminologiche. L'una riguarda un problema filosofico: se diciamo che i Greci scoprono lo spirito e, nello stesso tempo, pensiamo che soltanto nel momento in cui viene scoperto esso *diviene* (in termini grammaticali si potrebbe dire che lo "spirito" non è soltanto un oggetto *affectum*, preesistente, ma anche *effectum*, prodotto), questo dimostra che la forma da noi usata è soltanto una metafora, ma una metafora necessaria e adatta a esprimere con esattezza il nostro pensiero. Dello spirito non possiamo parlare che in forma metaforica.

La stessa difficoltà presentano perciò anche le altre espressioni di cui ci serviamo per trattare questo argomento; se parliamo della concezione o della conoscenza che l'uomo ha di sé, anche in questo caso i termini "concezione" e "conoscenza" non hanno lo stesso valore di quando li usiamo col significato di "concepire qualcosa", oppure "conoscere un uomo", perché nelle espressioni "concepire sé stesso" e "conoscere sé stesso" (è in questa forma che

le useremo) il "sé stesso" esiste appunto soltanto in quanto viene concepito e conosciuto.[1] Se diciamo lo spirito "si rivela", se vediamo dunque questo processo non da un punto di vista umano, come risultato dell'azione dell'uomo, ma come fatto metafisico, allora l'espressione "si rivela" non ha lo stesso significato di quando diciamo che "un uomo si rivela", intendendo dire che riemerge da una qualche condizione in cui era celato. L'uomo rimane sempre lo stesso tanto prima che dopo la sua rivelazione; lo spirito invece acquista esistenza soltanto in quanto si rivela, in quanto entra, collegato al singolo, nel mondo delle apparenze. E lo stesso vale se consideriamo la "rivelazione" nel senso religioso della parola: un'epifania di Dio presuppone l'esistenza di Dio, anche se Lui non si rivela. Ma lo spirito rivela "sé stesso" nel senso che con ciò lui *diviene* (viene cioè *effectum*, prodotto) attraverso il processo storico; soltanto nella Storia lo spirito si rivela, e nulla possiamo dire del suo *essere* al di fuori della Storia o al di fuori dell'uomo. Dio si rivela in un unico atto, mentre lo spirito lo fa di volta in volta e soltanto in forma limitata, soltanto attraverso l'uomo, e a seconda delle diverse forme individuali. Se però, secondo la concezione cristiana, Dio è spirito e se di conseguenza diventa difficile concepire Dio, ciò presuppone una concezione dello spirito che si è raggiunta la prima volta nel mondo greco.

Con le espressioni "autorivelazione" o "scoperta" dello spirito non intendiamo riferirci a nessuna posizione metafisica specifica, né parlare di uno spirito vagante, esterno o preesistente alla Storia. Le espressioni "autorivelazione" e "scoperta" dello spirito non hanno un significato poi così diverso l'una dall'altra. Forse si potrebbe usare preferibilmente la prima espressione quando ci riferiamo alla primissima epoca, cioè al tempo in cui la conoscenza avviene nella forma del mito o dell'intuizione poetica, e parlare piuttosto di "scoperta" quando ci riferiamo a filosofi, pensatori e scienziati, anche se non si può segnare qui una decisa linea di confine (cfr. cap. XI). Per due ragioni mi sembra tuttavia opportuno, in questo studio storico, valerci della seconda espressione. Innanzitutto non è la rivelazione di un singolo individuo che c'interes-

sa, ma il fatto che ciò che viene conosciuto possa essere anche comunicato ad altri, poiché per la Storia conta soltanto ciò che può trasformarsi in bene comune; vedremo infatti che molte cose, che non erano ancora state scoperte, già erano penetrate nella lingua parlata e che, viceversa, anche le scoperte possono cadere in dimenticanza, e in particolare quelle che si riferiscono al mondo dello spirito rimangono presenti nel sapere a condizione di una continua attività. Molte cose, per esempio, sono cadute in dimenticanza nel Medioevo ed è stato necessario riscoprirle: anche allora è stato il mondo antico a facilitare l'operazione. In secondo luogo, preferiamo parlare di "scoperta" anziché di "rivelazione" poiché, come vedremo dalle singole fasi di questo processo, è con dolore, angoscia e travaglio che l'uomo raggiunge la conoscenza dello spirito. πάθει μάθος, "dal dolore nasce saggezza": è un detto che vale anche per l'umanità, però in senso diverso che per il singolo, cui il male insegna a tenersi in guardia da altro male. Il mondo potrà acquistare maggior saggezza, non però guardandosi dal male, perché così facendo si precluderebbe la via a una saggezza maggiore.

Non è possibile, comunque, separare radicalmente l'illuminismo razionale dall'illuminazione religiosa, l'insegnamento dalla conversione, e intendere la "scoperta dello spirito" come il semplice ritrovamento e sviluppo di idee filosofiche e scientifiche. Molti dei contributi fondamentali che i Greci hanno portato allo sviluppo del pensiero europeo, invece, si presentano sotto forme che, come vedremo meglio in seguito, siamo abituati ad associare alla sfera religiosa, piuttosto che alla storia culturale.[2] Si fa così sentire l'invito alla conversione, a tornare a ciò che è essenziale e autentico, accanto all'esortazione a volgersi al nuovo; e così il grido che scuote e risveglia coloro che dormono, prigionieri del mondo esteriore, può assumere toni quasi profetici, ove lo richieda la conquista di una forma particolare di conoscenza, e di una nuova profondità della dimensione spirituale. Ma tutto questo rientra nel nostro discorso solo nella misura in cui interessa quel processo continuo di presa di coscienza che è possibile ricostruire

attraverso la storia dell'antichità.

L'altra difficoltà terminologica ha a che fare con un problema della storia dello spirito. Quando diciamo che lo spirito è stato scoperto dai Greci solo dopo Omero, ed è così *divenuto*, sappiamo anche che quello che noi chiamiamo "spirito" è stato concepito da Omero in forma diversa; che lo "spirito" cioè esisteva in un certo senso anche per lui, anche se non ancora come tale. Ciò significa che l'espressione "spirito" è un'interpretazione (e un'interpretazione esatta, altrimenti non potremmo parlare di "scoperta") di qualcosa che prima era stato interpretato in altra forma e che in questa forma perciò già esisteva (quale sia, lo dimostrerà lo studio di Omero). Eppure è semplicemente impossibile cogliere questo "qualcosa" coi mezzi offerti dalla nostra lingua, dato che ogni lingua interpreta le cose diversamente a seconda delle parole di cui dispone. Ogni volta che vorremo spiegare pensieri che si trovano in una lingua diversa dalla nostra, dovremo dire: la parola straniera ha nella nostra lingua questo significato e nello stesso tempo non lo ha. E quanto più lontana dalla nostra è la lingua che si considera, quanto più grande è la distanza che passa fra noi e il suo spirito, maggiore diventa l'incertezza. Se vogliamo spiegare nella nostra lingua il concetto espresso nella lingua straniera (ed è questo il compito del filologo), e se nel farlo vogliamo tuttavia evitare forme vaghe, non possiamo far altro che stabilire in un primo momento dei valori approssimativi ed eliminare poi quei concetti della nostra lingua che non corrispondono a quelli stranieri. Soltanto questo procedimento negativo potrà fissare i limiti della parola straniera. Anche così facendo, però, resta in noi la convinzione che questo concetto straniero ci sia, malgrado tutto, comprensibile, che possiamo cioè riempire ciò che abbiamo escluso con un senso vivo, anche se non possiamo rendere questo senso nella nostra lingua. Perlomeno nei confronti del greco, non c'è bisogno di essere a questo riguardo troppo scettici: si tratta in fondo del nostro passato spirituale, e ciò che diremo in seguito varrà forse a dimostrare che quanto viene in un primo tempo considerato come radicalmente estraneo a noi è qualcosa di molto natu-

rale, di molto più semplice, perlomeno, delle complicate concezioni moderne, e che possiamo parteciparvi non solo col ricordo, ma anche nel senso che queste possibilità sono conservate in noi stessi, e possiamo rintracciarvi i fili delle varie forme del nostro pensiero.

Quando in seguito diremo che gli uomini omerici non avevano spirito né anima, e che di conseguenza erano loro ignote molte altre cose, con questo non vogliamo affermare che non potessero rallegrarsi o pensare a qualcosa e così via; il che sarebbe assurdo. Intendiamo dire piuttosto che quelle cose non venivano interpretate come azioni dello spirito e dell'anima: in *questo* senso si può dire che non esisteva al tempo di Omero né lo spirito né l'anima. Da questo punto di vista l'uomo dei primi secoli non poteva neanche concepire il "carattere" del singolo individuo. Anche qui, non si può naturalmente negare che le grandi figure dei poemi omerici abbiano dei contorni ben definiti, ma le modalità grandiose e tipiche nelle quali si attuano le loro reazioni non vengono intese esplicitamente come "carattere" nella loro unità spirituale e volitiva, né tantomeno come spirito o come anima individuale.

Naturalmente c'era già "qualcosa" che occupava il posto di ciò che i Greci dell'età più tarda concepirono come spirito o come anima – in questo senso i Greci di Omero possedevano naturalmente uno spirito e un'anima –, sarebbe tuttavia un controsenso attribuire loro spirito e anima: poiché lo spirito, l'anima, *sono* soltanto quando se ne acquista coscienza. L'esattezza terminologica è, in questi problemi, ancora più importante di quanto non lo sia in genere nelle indagini filologiche; l'esperienza ci dimostra quanto sia facile in questo campo cadere nell'errore.

Se si vuole accentuare il lato specificamente europeo nell'evoluzione del pensiero greco, non c'è bisogno di contrapporlo per esempio al mondo orientale: per quanto i Greci abbiano assorbito molte concezioni e molti motivi delle antiche civiltà orientali, nel campo di cui ci occuperemo ora sono indubbiamente indipendenti dall'Oriente. Con Omero veniamo a conoscere il primitivo

mondo del pensiero europeo attraverso opere di poesia così dettagliate che possiamo azzardare anche conclusioni *ex silentio*. Se in Omero non sono presenti molte cose che, secondo la nostra concezione moderna, ci aspetteremmo senz'altro di trovare, dobbiamo supporre che non le conoscesse ancora, tanto più che diverse di queste "lacune" appaiono intimamente connesse fra loro, e che per contro una molteplicità di cose in cui ci imbattiamo e che a noi risultano, in un primo momento, ignote insieme a queste lacune vanno invece a formare un insieme sistematico. Passo dopo passo, addirittura secondo un ordine sistematico, si rivela nel corso dell'evoluzione greca ciò che ha portato alla nostra concezione europea di spirito e di anima, e quindi alla filosofia, alla scienza, alla morale e – più tardi – alla religione europea.

Il significato del mondo greco viene cercato qui per vie diverse da quelle seguite dal classicismo: non siamo sulle tracce di un'umanità perfetta, e quindi astorica, ma vogliamo, al contrario, ricercare il valore storico di ciò che i Greci hanno compiuto. Questo studio però, impostato come detto da un punto di vista storico, non porta necessariamente a una relativizzazione dei valori: si può senz'altro stabilire se un'epoca ha prodotto opere grandi o mediocri, qualcosa di profondo o di superficiale, qualcosa che abbia valore per il futuro, o che sia di breve durata. La Storia non è un infinito scorrere e fluttuare: esistono soltanto limitate possibilità dello spirito, e analogamente soltanto pochi punti in cui si manifesta qualcosa di nuovo e d'importante.

Lo studioso di scienze naturali o il filologo potrà conseguire le sue conoscenze in tranquilla meditazione: le scoperte dei Greci, di cui ora ci occupiamo, s'impadroniscono invece dell'essere dell'uomo e si presentano in forma di esperienze vive. La passione con la quale s'impongono non è soltanto qualcosa di individuale, nel senso che potrebbe assumere una forma qualsiasi. Come espressione storica di una nuova consapevolezza dello spirito è legata invece alla forma nella quale lo spirito concepisce sé stesso. Vedremo in questo studio come certi fenomeni spirituali primiti-

vi si presentano alla coscienza in forme sempre nuove e improntano in maniera di volta in volta diversa la conoscenza che l'uomo ha di sé. Il lato storico e il lato sistematico di questo processo dovrebbero venir messi in eguale evidenza in uno studio della storia dello spirito, quale l'intendiamo noi. Si capisce che ciò aumenta le difficoltà della rappresentazione, poiché non si può andare a dimostrare contemporaneamente due cose: il sistema storico, da un lato, e dall'altro lo svolgersi di determinati motivi che verranno a conchiudersi in un sistema. Quindi la forma più adatta è quella del saggio, dove si può porre in rilievo ora l'una ora l'altra tendenza. La parte sistematica risalterà maggiormente nel capitolo XII, mentre rimane in secondo piano nei capitoli dal I al IX, che devono mettere in luce il lato storico.[3]

Per poter rilevare con chiarezza i tratti caratteristici dell'evoluzione spirituale della Grecia, ho cercato di limitarmi a poche citazioni, parte delle quali più volte riappaiono nello svolgimento del tema, e ho cercato di mettere possibilmente in chiara luce le tappe più importanti.

Punto di partenza è naturalmente la concezione che dell'uomo ha Omero. Dato che Omero rappresenta il gradino della grecità più lontano e quindi più estraneo a noi, è stato necessario (e per questa ragione il primo studio esce alquanto dai limiti che mi sono imposto negli altri) presentare in modo preciso ciò che vi è di estraneo e primitivo – cosa che non si poteva fare senza aver presenti certi concetti del primo pensiero greco, vale a dire spiegare alcune parole della lingua omerica. Ma poiché c'erano, a questo proposito, da chiarire prima alcune questioni delicate circa il significato delle parole, viene accentuato qui più che negli altri capitoli il lato tecnico-filologico. Il capitolo sugli dèi olimpici vuol far vedere come nella religione omerica si delinei il primo abbozzo di questa nuova costruzione dello spirito a opera dei Greci. La struttura storica viene presentata soprattutto attraverso le espressioni più importanti della grande poesia: attraverso Esiodo, attraverso il sorgere della lirica e della tragedia, ma anche attraverso il

passaggio dalla tragedia alla filosofia (la critica del commediografo Aristofane all'ultimo poeta tragico greco Euripide illustra il valore di questo passaggio). I saggi che seguono, quelli cioè sul sapere umano e divino, sulla coscienza storica, sull'esortazione alla virtù, sui paragoni, sul simbolo della via e sulla formazione dei concetti nel campo delle scienze naturali, accompagnano lo sviluppo del pensiero greco sull'uomo e sulla natura. I capitoli sull'"umanità" e su Callimaco trattano il problema della trasformazione dell'oggetto della conquista spirituale in "oggetto di cultura". Il capitolo XVI dimostra, recando come esempio le *Egloghe* virgiliane, come il mondo greco abbia dovuto subire una trasformazione per divenire accessibile alle mentalità europee; quello successivo prende in esame una tendenza fondamentale dello sviluppo greco, che è di interesse attuale anche per la situazione del nostro tempo.

Questi saggi, composti nel corso di molti anni per la maggior parte in forma di conferenze, e di cui alcuni sono stati pubblicati in un primo tempo singolarmente, erano tuttavia, fin dal principio, destinati a comparire in un'opera unica. Molti mutamenti sono stati portati alle singole parti, specie al più antico di questi studi (il capitolo XII). Nella quarta edizione (1975) sono stati sostanzialmente riscritti il capitolo IX[4] sull'origine della coscienza storica e il XIII sul simbolo della via, mentre una postfazione tenta di affrontare alcuni punti della discussione che ha seguito le edizioni precedenti. Anche diverse note sono state ampliate (pur se non abbastanza) per includere la letteratura più recente. Ho eliminato il capitolo XVIII ("Scienza e dogmatica") e il XIX ("La storia dello spirito come scienza"). La quinta edizione è invece una ristampa anastatica, in cui ho avuto modo di migliorare ben poco, ovvero a patto che la lunghezza di stampa non cambiasse. Perlomeno si è potuto eliminare i refusi – grazie all'aiuto di mia figlia Cornelia Sperlich e del signor Euagoras Kyriakides.

1. Per questo "adattamento" dell'uso metaforico della lingua, cfr. J. König, *Sein und Denken*, Niemeyer, Halle 1937, e in particolare, relativamente al nostro problema, p. 222.

2. Cfr. su questo punto W. Jaeger, *Die Theologie der frühen griechischen Denker*, Kohlhammer, Stuttgart 1953 [cfr. ed. it. *La teologia dei primi pensatori greci*, La Nuova Italia, Firenze 1982].

3. Di questi problemi che sconfinano nel filosofico mi sono occupato nel mio libro *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952, 1966 [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)]; l'evoluzione del pensiero politico tra i primi Greci l'ho invece approfondita in *Dichtung und Gesellschaft*, Claassen, Hamburg 1965 [cfr. ed. it. *Poesia e società*, Laterza, Bari 1971], mentre l'evoluzione della tragedia in *Szenen aus griechischen Dramen*, de Gruyter, Berlin 1971. Per concludere cfr. "Der Weg zum Denken und zur Wahrheit", *Hypomnemata*, 57, 1978 [cfr. ed. it. *Il cammino del pensiero e della verità. Studi sul linguaggio greco delle origini*, Gallio, Ferrara 1991].

4. Pubblicato in un primo momento in inglese, con il titolo "On the Unity of History", *Social Research*, 39, 1972, pp. 679-965.

Capitolo primo

L'uomo nella concezione di Omero

È ormai considerato un principio fondamentale per qualsiasi interpretazione della lingua omerica quello di evitare di tradurre i vocaboli di Omero secondo il greco classico e di cercare di sottrarsi, nel tentativo di comprenderli, all'influenza delle forme più tarde della lingua.[1] Principio, questo, dal quale speriamo di ottenere qui un'utilità ancor maggiore. Se interpretiamo Omero attenendoci puramente alla sua lingua, potremo dare anche una interpretazione più viva e originaria della sua poesia e far sì che le parole omeriche, intese nel loro vero significato, riprendano l'antico splendore. Il filologo, come il restauratore di un quadro antico, potrà ancor oggi scrostare in molti punti quell'oscura patina di polvere e di vernice che i tempi vi hanno deposto e ridare così ai colori quella luminosità che avevano al momento della creazione.

Quanto più allontaniamo il significato delle parole omeriche da quelle dell'era classica, tanto più evidente ci appare la diversità dei tempi e più chiaramente intendiamo il progresso spirituale dei Greci, così come la loro opera. Ma a questi due indirizzi – quello dell'interpretazione estetica, che ricerca l'intensità di espressione e la bellezza della lingua, e quello storico, che s'interessa alla storia dello spirito – se ne aggiunge un altro ancora, speciale, di carattere filosofico.

In Grecia nacquero concezioni riguardanti l'uomo e il suo vigile e chiaro pensiero che influirono in modo decisivo sull'evoluzione europea dei secoli seguenti: siamo propensi a considerare ciò che si è raggiunto nel Quinto secolo come valevole per tutti i tempi. Quanto da ciò sia lontano Omero, però, lo dimostra la sua lingua. Si è scoperto da tempo che in una lingua relativamente primitiva le forme d'astrazione non sono ancora sviluppate, ma che in compenso esiste un'abbondanza di definizioni di cose concrete, sperimentabili coi sensi, che apparirebbero strane in una lingua più progredita.

Omero usa per esempio una grande quantità di verbi che descrivono l'atto di vedere: ὁρᾶν, ἰδεῖν, λεύσσειν, ἀθρεῖν, θεᾶσθαι, σκέπτεσθαι, ὄσσεσθαι, δενδίλλειν, δέρκεσθαι, παπταίνειν.[2] Di questi, parecchi sono caduti in disuso nel greco successivo, perlomeno nella prosa, vale a dire nella lingua viva, come per esempio δέρκεσθαι, λεύσσειν,[3] ὄσσεσθαι e παπταίνειν. E a sostituirli troviamo soltanto due nuove parole dopo Omero: βλέπειν e θεωρεῖν. Dalle parole cadute in disuso si può vedere quali fossero le necessità della lingua antica, divenute estranee alla lingua più recente. δέρκεσθαι significa avere

un determinato sguardo; δράκων, il serpente il cui nome è tratto da δέρκεσθαι, viene chiamato così, poiché ha uno "sguardo" particolarmente inquietante. È detto il "veggente", non perché ci veda meglio di altri e la sua vista funzioni in modo speciale, ma perché ciò che colpisce in lui è il guardare. Così la parola δέρκεσθαι indica in Omero non tanto la funzione dell'occhio, quanto il lampeggiare dello sguardo, percepito da un'altra persona. Si parla, per esempio, di Gorgo che ha uno sguardo terribile, del cinghiale infuriato che schizza "fuoco" dagli occhi (πῦρ ὀφθαλμοῖσι δεδορκώς). È una maniera molto espressiva di guardare; e che molti passi della poesia di Omero riacquistino la loro particolare bellezza soltanto quando ci si rende conto del vero valore di questa parola, lo può dimostrare *Od.*, V, 84=158: (Odisseo) πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων. δέρκεσθαι significa "guardare con uno sguardo particolare" e risulta dall'insieme che si tratta di uno sguardo pieno di nostalgia, che Odisseo, lontano dalla patria, manda di là dal mare. Se vogliamo rendere in modo esauriente tutto il significato della parola δερκέσκετο (e dobbiamo rendere anche il valore dell'iterativo), ecco che diventiamo prolissi e sentimentali: "sempre guardava con nostalgia...", oppure "il suo sguardo sperduto vagava sempre" sul mare. Tutto ciò è contenuto pressappoco nella singola parola δερκέσκετο. È un verbo che dà un'immagine precisa di un particolare modo di guardare, come per esempio in tedesco le parole *glotzen* ("spalancare gli occhi") o *starren* ("fissare"), che determinano un particolare modo di guardare (perlomeno in maniera diversa dalla solita). Anche dell'aquila si può dire: ὀξύτατον δέρκεται, "guarda con occhio molto penetrante", ma anche qui non ci si riferisce tanto alla funzione dell'occhio, alla quale pensiamo noi quando diciamo "guardare acutamente", "fissare qualcosa con sguardo acuto", quanto ai raggi dell'occhio, penetranti come i raggi del sole, che Omero chiama "acuti" poiché attraversano ogni cosa come un'arma affilata.[4] δέρκεσθαι viene poi usato anche con l'oggetto esterno, allora il presente significa all'incirca "il suo sguardo si posa su un oggetto" e l'aoristo "il suo sguardo cade su qualcosa", "è diretto verso qualcosa", "egli getta a qualcuno uno sguardo". Ciò risulta soprattutto dai composti di δέρκεσθαι. Nell'*Iliade* (XVI, 10) Achille dice a Patroclo: "Tu piangi come una ragazzina che voglia essere presa in braccio dalla madre", δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται. Piangendo lei "volge lo sguardo" verso la madre perché la prenda in braccio. Possiamo rendere bene questo significato con la parola tedesca *blicken*, che significava originariamente "irradiare": la parola ha affinità con *Blitz* ("lampo"), *blaken*. Ma il tedesco *blicken* ha significato più vasto della parola greca βλέπειν, che nella prosa più tarda ha sostituito la

parola δέρκεσθαι. A ogni modo nell'espressione omerica δέρκεσθαι non si considera tanto il vedere come funzione, quanto la particolare facoltà dell'occhio di trasmettere ai sensi dell'uomo certe impressioni.[5]

La stessa cosa vale anche per un altro dei verbi nominati, caduti in disuso nella lingua successiva. Anche παπταίνειν è un modo di guardare, di guardarsi intorno cercando qualcosa con sguardo circospetto o con apprensione. Indica anch'esso dunque, come δέρκεσθαι, un atto del vedere, non si appoggia alla funzione del vedere come tale. È caratteristico il fatto che questi due verbi (fa eccezione soltanto un passo di un'epoca più tarda con δέρκεσθαι)[6] non si trovano mai alla prima persona: δέρκεσθαι e παπταίνειν sono dunque degli atti che si osservano negli altri e non si sentono ancora come atto proprio. Diverso è il caso del verbo λεύσσω. Etimologicamente ha affinità con λευκός, "brillante", "candido", e infatti dei quattro esempi dell'*Iliade* nei quali il verbo porta un oggetto all'accusativo, tre si riferiscono al fuoco e ad armi lucenti. Significa dunque "guardare qualcosa di lucente", ma anche "guardare lontano". La parola ha dunque il valore che ha il verbo tedesco *schauen* ("guardare") nel verso di Goethe: "Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt" ("Son nato a vedere; guardare è il mio compito"). È un modo di guardare con sguardo fiero, gioioso, libero. λεύσσειν si trova abbastanza spesso alla prima persona, e si distingue quindi da δέρκεσθαι e παπταίνειν, questi "atti" del vedere che si colgono soprattutto negli altri. λεύσσειν indica evidentemente determinati sentimenti che si provano nel vedere, soprattutto nel vedere determinate cose. Ciò è confermato anche dal fatto che in Omero si trovano espressioni come τερπόμενοι λεύσσουσιν (*Od.*, VIII, 171), τετάρπετο λεύσσων (*Il.*, XIX, 19), χαίρων οὕνεκα [...] λεῦσσε (*Od.*, VIII, 200), nelle quali viene espressa la gioia che accompagna il λεύσσειν; mai il verbo λεύσσειν viene usato con riferimento a cose angosciose e paurose. Anche questa parola riceve dunque il suo senso specifico dal modo di vedere, da qualcosa che è di là dalla funzione del vedere e che dà piuttosto valore all'oggetto visto e ai sentimenti che accompagnano il vedere. La stessa cosa può dirsi del quarto verbo relativo all'atto del vedere, e che è caduto in disuso nel tempo post-omerico: ὄσσεσθαι. Significa avere qualcosa dinanzi agli occhi, più particolarmente aver qualcosa di minaccioso dinanzi agli occhi; si passa così al significato di "presentire". Anche qui il vedere è determinato dall'oggetto e dal sentimento che l'accompagna.

Vediamo che in Omero anche altri verbi che significano "vedere" ricevono il significato autentico dall'atteggiamento che accompagna il vedere, o dal momento affettivo. θεᾶσθαι significa pressappoco "vedere spalancando

la bocca" (come *gaffen* o *schauen* in tedesco meridionale, come nella frase "da schaust du", ovvero "stai lì a guardare"). E infine i verbi ὁρᾶν, ἰδεῖν, ὄψεσθαι, che più tardi sono stati raccolti in un unico sistema di coniugazione, ci dimostrano che prima non si poteva indicare con un unico verbo l'atto del vedere, ma che ne esistevano parecchi che designavano di volta in volta un modo particolare di vedere.[7] Fino a che punto sia possibile determinare anche per questi verbi di Omero il significato primitivo non è cosa che possiamo risolvere qui, perché esigerebbe una trattazione più ampia.[8]

Una parola più recente per "vedere", cioè θεωρεῖν, non era in origine un verbo, ma è tratta da un nome, da θεωρός, e deve dunque significare "essere spettatore" (attestato per la prima volta nella seconda metà del Quinto secolo). Più tardi però si riferisce a una forma del vedere e significa allora "star a guardare", "osservare". Non si accentua quindi in questo caso l'atto di vedere, il sentimento che l'accompagna, e neppure il fatto che si vede un determinato oggetto (per quanto in un primo tempo si trattasse forse proprio di questo): in genere con θεωρεῖν non viene indicato un modo determinato o affettivo di vedere, bensì un'intensificazione della vera e propria funzione del vedere. Si accentua cioè l'attività dell'occhio che coglie un oggetto. Questo nuovo verbo esprime dunque proprio ciò che nelle forme primitive era passato in secondo piano, ma che ne costituisce l'essenziale.

I verbi dell'epoca primitiva si formano prevalentemente secondo i modi intuitivi del vedere, mentre più tardi è la funzione vera e propria del vedere che determina esclusivamente la formazione del verbo. Le diverse maniere di vedere vengono più tardi indicate per mezzo di aggiunte avverbiali, παπταίνω si trasformerà in περιβλέπομαι, "guardare intorno" (*Etymol. Magnum*) ecc.

Certo, anche agli uomini omerici gli occhi servivano essenzialmente per "vedere", cioè per cogliere percezioni ottiche; ma ciò che noi giustamente concepiamo come la vera funzione, come la parte "positiva" del vedere, non era per loro l'essenziale – anzi, se non avevano un verbo per esprimere questa funzione, vuol dire che questa, per la loro coscienza, non esisteva. In questo senso possiamo allora dire che non conoscevano ancora il "vedere", e lo diremo non soltanto per formulare la questione in termini paradossali e provocatori, ma anche per mettere bene a fuoco il problema che qui si presenta: il fatto che ancora non potevano davvero vedere.

Ci allontaniamo per un momento da queste considerazioni per chiederci quale parola usasse Omero per indicare il corpo e l'anima. Già Aristarco osserva che la parola σῶμα (*soma*), che più tardi significherà "corpo", non

viene in Omero mai riferita ai viventi:[9] *soma* significa "cadavere". Ma che parola usa Omero per indicare il corpo? Aristarco pensava che δέμας (*demas*) fosse, per Omero, il corpo vivente.[10] Ma ciò vale soltanto per certi casi. Per esempio la frase "il suo corpo era piccolo" è resa così da Omero: μικρὸς ἦν δέμας; e la frase "il suo corpo assomigliava a quello di un dio" è espressa a questo modo: δέμας ἀθανάτοισιν ὁμοῖος ἦν. Ma *demas* è tuttavia un ben povero sostituto della parola "corpo": si trova soltanto all'accusativo di relazione. Significa "di figura", "di statura", ed è quindi limitato a poche espressioni come essere piccolo o grande, rassomigliare a qualcuno e così via. Tuttavia in questo Aristarco ha ragione: fra le parole che troviamo in Omero quella che corrisponde forse più di tutte alla forma successiva *soma* è la parola *demas*.[11]

Ma Omero ha anche altre parole per indicare ciò che noi chiamiamo corpo e che i Greci del Quinto secolo designano con *soma*. Se diciamo "il suo corpo divenne fiacco", ciò equivale, tradotto in lingua omerica, a λέλυντο γυῖα; oppure "egli tremava in tutto il corpo": γυῖα τρομέονται; e ancora: alla nostra espressione "il sudore traspirava dal corpo" corrisponde in Omero ἱδρὼς ἐκ μελέων ἔρρεεν. La frase "il suo corpo si riempì di forza" è espressa invece così: πλῆσθεν δ' ἄρα οἱ μέλε' ἐντὸς ἀλκῆς. E qui abbiamo un plurale, mentre secondo i nostri concetti linguistici ci attenderemmo un singolare; al posto di "corpo" si parla infatti di "membra": γυῖα (*gyia*) sono le membra in quanto vengono mosse dalle articolazioni,[12] μέλεα (*melea*) invece le membra in quanto ricevono forza dai muscoli. Vi sono inoltre in Omero, sempre a questo proposito, le parole ἄψεα e ῥέθεα. Ma qui possiamo trascurarle: ἄψεα si trova solo due volte nell'*Odissea* per *gyia*; ῥέθεα è del resto inteso erroneamente con questo significato, come si potrà vedere in seguito.

Proseguendo nel gioco di trasportare non la lingua di Omero nella nostra, ma la nostra lingua in quella omerica, scopriamo altri modi di rendere la parola "corpo". Come dobbiamo tradurre "egli si lavò il corpo"? Omero dice: χρόα νίζετο. E invece "la spada penetrò nel suo corpo"? Qui Omero usa ancora la parola χρώς (*chros*): ξίφος χροὸς διῆλθε. In riferimento a questi passi, si è creduto che χρώς significasse "corpo" e non "pelle".[13] Ma non c'è dubbio che *chros* sia davvero la pelle – naturalmente non in senso anatomico, non la pelle che si può staccare, che sarebbe il δέρμα (*derma*), bensì la pelle come superficie del corpo, come involucro, come portatrice del colore e così via. In tutta una serie di espressioni troviamo infatti *chros* al posto di "corpo": per esempio περὶ χροΐ δύσετο χαλκόν, cioè "egli cinse intorno al busto la corazza" – letteralmente, intorno alla pelle.[14]

A noi sembra strano che non sia esistita una parola che esprimesse il significato di corpo come tale. Delle espressioni citate, che a quel tempo potevano essere usate per "corpo" al posto della più tarda espressione *soma*, soltanto i plurali *gyia*, *melea* ecc. stanno a indicare la corporeità in senso stretto, poiché *chros* non è che il limite del corpo e *demas* significa statura, corporatura, e lo troviamo unicamente nell'accusativo di relazione.

Che in quest'epoca il corpo sostanziale dell'uomo venga concepito non come unità ma come pluralità, ce lo dimostra anche il modo di raffigurarlo nell'arte greca arcaica. Soltanto con l'arte classica del Quinto secolo vediamo il corpo rappresentato come un complesso organico, unitario, in cui le diverse parti sono in relazione le une con le altre. In precedenza il corpo veniva invece costruito andando semplicemente a sommare le singole parti, come ha dimostrato per primo Gerhard Krahmer.[15]

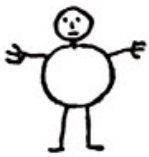

Fig. 1

Fig. 2

La raffigurazione del corpo umano al tempo dei poemi omerici è, però, notevolmente diversa da quella dataci, per esempio, dai disegni primitivi dei nostri bambini, per quanto anch'essi non facciano altro che mettere insieme le singole membra. Da noi i bambini, quando vogliono disegnare un uomo, in genere lo rappresentano come la figura 1. Nei vasi greci della fase geometrica, l'uomo è raffigurato invece come nella figura 2.

I nostri bambini mettono al centro, come parte principale, il corpo, a cui aggiungono il capo, le braccia e le gambe. Alle figure della fase geometrica invece manca proprio questa parte principale; sono cioè pure *melea* e *gyia*, ossia membra con forti muscoli e membra snodate che consentono i movimenti. Le due membra sono chiaramente distinte le une dalle altre: le articolazioni vengono accentuate in quanto sono particolarmente sottili, mentre esageratamente grosse sono le parti carnose. Il disegno greco primitivo coglie la mobilità del corpo umano, il disegno infantile ne rappresenta la compattezza. Quanto seriamente si debba prendere questo vocabolario omerico è dimostrato dal fatto che i due tipi di "membra" funzionano in modo diverso: *melea* e *gyia* sono animati da forze differenti.[16]

Il fatto che i Greci dei primi secoli non concepiscono il corpo come uni-

tà, né nella lingua né nell'arte plastica, conferma ciò che ci avevano dimostrato i diversi verbi del "vedere". I verbi primitivi colgono quest'attività nelle sue forme evidenti, attraverso i gesti o i sentimenti che l'accompagnano, mentre nella lingua più tarda è la vera e propria funzione di quest'attività che vien posta al centro del significato della parola. È chiaro che la lingua tende sempre più ad avvicinarsi al contenuto; però il contenuto stesso è una funzione che non è legata, né nelle sue forme esteriori né come tale, a determinati, ben definiti movimenti dell'animo. Ma, nel momento in cui viene riconosciuta e le viene dato un nome, essa acquista esistenza, e la consapevolezza della sua esistenza diventa ben presto una proprietà comune. Per quello che riguarda il corpo, sembra che le cose stiano proprio così: quando l'uomo dei tempi primitivi vuol indicare una persona che gli si presenta, basta che ne pronunci il nome, che dica "questo è Achille", oppure "questo è un uomo". Quando si vuol fare una descrizione più precisa, si indica prima di tutto quello che colpisce l'occhio, cioè le diverse membra; soltanto più tardi la loro relazione funzionale viene riconosciuta come essenziale. Anche in questo caso la funzione è qualcosa di reale, ma questa realtà non si rivela in modo così chiaro e a quanto pare non è nemmeno la cosa che si percepisce per prima, neppure dalla persona stessa. Non appena però viene scoperta l'unità non ancor rivelata, questa s'impone in forma immediata.

Questo elemento reale esiste per l'uomo soltanto in quanto viene "visto" e se ne conosce l'esistenza, in quanto è determinato da una parola e quindi pensato. Naturalmente gli uomini omerici hanno avuto anch'essi un corpo come i Greci dell'epoca più tarda, ma non lo conoscevano come "corpo", bensì come insieme di membra. Si può dunque anche dire che i Greci omerici non avevano ancora un corpo nel vero senso della parola: corpo, *soma*, è un'interpretazione tardiva di quello che inizialmente veniva concepito come *melea* o *gyia*, come "membra", e Omero infatti parla sempre di agili gambe, di mobili ginocchia, di forti braccia, poiché queste membra rappresentano per lui una cosa viva, ciò che colpisce l'occhio.[17]

Lo stesso si può dire rispetto allo spirito e all'anima, poiché spirito e corpo (*Körper*), come anche corpo (*Leib*) e anima, sono concetti opposti, ciascuno dei quali è determinato dal suo contrario: dove non c'è una concezione del corpo vivo (*Leib*), non può essercene alcuna neppure dell'anima, e viceversa. Anche per "anima" e "spirito" manca a Omero la parola corrispondente. ψυχή (*psyché*), la parola usata per "anima" nel greco più tardo, in origine non ha niente a che fare con l'anima pensante e senziente. In Omero troviamo soltanto la ψυχή che "anima" l'uomo, cioè lo tiene in vita.

Anche qui in un primo momento ci sembra di scoprire una lacuna nella lingua omerica, che tuttavia, come per la parola "corpo", può venire colmata da altre espressioni che, anche se non hanno lo stesso valore di quelle moderne, possono prenderne comunque il posto. A indicare "l'anima" sono usate in Omero in particolare le parole *psyché*, θυμός (*thymós*) e νόος (*noos*).[18] Nulla dice Omero di come la *psyché* si comporti nel vivente. Le diverse teorie su cosa possa essere la *psyché* mentre si trova nell'uomo si basano soltanto su supposizioni e analogie, ma non sono attestate nei poemi omerici. Omero ne parla soltanto in due modi: dice che la *psyché* abbandona l'uomo al momento della morte o quando sviene, oppure che nel combattimento si espone la propria *psyché*, che nella lotta è in gioco la *psyché*, che si cerca di salvare la propria *psyché* e cose del genere. Non si trova qui nulla che ci autorizzi ad attribuire due significati diversi alla parola *psyché* (per esempio, il significato di "vita" nel secondo caso, anche se noi qui tradurremo la parola *psyché* proprio con vita): ma quando viene detto che si combatte per la propria *psyché*, che s'impegna la propria *psyché*, che si cerca di salvare la *psyché*, ci si sta riferendo sempre all'anima, che alla morte abbandona l'uomo.

Questo allontanarsi dell'anima dall'uomo, Omero lo descrive in pochi tratti: l'anima esce dalla bocca e viene emessa col respiro (o anche attraverso la ferita) e vola verso l'Ade. Là diventa spettro, conduce l'esistenza delle ombre, come "immagine" (εἴδωλον) del defunto. La parola ha affinità con ψύχειν, "spirare", e significa l'alito di vita, e quindi la *psyché* esce dalla bocca (l'uscita attraverso la ferita è, a quanto pare, una forma secondaria). Quest'alito vitale è quasi un organo fisico che, finché l'uomo è in vita, vive in lui. Ma dove questa *psyché* abbia sede e come essa agisca, Omero non lo dice, e quindi non ne possiamo sapere niente neanche noi. Con la parola *psyché* s'indicava evidentemente ai tempi di Omero "l'anima di un defunto"; infatti, in Omero è detto una volta: "In lui c'è soltanto una *psyché*", lui è mortale (*Il.*, XXI, 569). Omero non usa però questa parola se intende dire "fino a che lo spirito vitale rimane ancora nell'uomo". È espressa così in *Il.*, X, 89 sg.: εἰς ὅ κ' ἀϋτμὴ ἐν στήθεσσι μένῃ καὶ μοι φίλα γούνατ' ὀρώρῃ, "finché mi rimane respiro nel petto e si muovono le mie ginocchia". Qui si parla di "respiro", ma il verbo "rimanere" dimostra che entra in gioco l'idea della *psyché*, e più precisamente del respiro vitale.

Troviamo in Omero ancora due parole che significano spirito, e cioè *thymós* e *noos*. *thymós* è in Omero ciò che provoca le emozioni e *noos* ciò che fa sorgere le immagini; e così il mondo spirituale, dell'anima, resta in certo modo diviso fra questi due diversi organi spirituali. In molti punti

quando si parla della morte è detto che il *thymós* abbandona l'uomo, di modo che si è creduto che anche la parola *thymós* stesse a indicare una forma di "anima" che avrebbe dovuto contendere il campo alla parola *psyché*. Sette volte ci si presenta la frase: λίπε δ' ὀστέα θυμός, cioè "il *thymós* abbandona le ossa" e due volte ὦκα δὲ θυμὸς ὤχετ' ἀπὸ μελέων, "presto il *thymós* si staccò dalle membra". Se noi diamo a *thymós* il significato di "organo del movimento", la frase si spiega facilmente. Sappiamo che quest'organo determina anche i movimenti del corpo, ed è quindi ragionevole dire che, nel momento della morte, abbandona le membra. Con ciò però non è detto che il *thymós* continui a vivere dopo la morte; si vuol dire soltanto che ciò che metteva in movimento le ossa e le membra se n'è andato.

Sono più difficili a interpretarsi quei passi dove apparentemente si usa senza distinzione tanto *thymós* che *psyché*. In *Il.*, XXII, 67 sg., troviamo: ἐπεί κέ τις ὀξέϊ χαλκῷ τύψας ἠὲ βαλὼν ῥεθέων ἐκ θυμὸν ἕληται. "Se qualcuno colpendo col ferro trae il *thymós* dai ῥέθη (*rhethe*)". Qui non si può dare a *rhethe* un significato diverso da membra, cosicché ne risulta un'immagine simile a quella del verso che abbiamo ora citato, e cioè che il *thymós* abbandoni le membra – ed è questa l'interpretazione più antica della parola.[19]

Ma altre difficoltà si presentano in altri punti dove appare in Omero la parola *rhethe*: ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἄιδόσδε βεβήκει, la "psiche partì dai *rhethe* e andò all'Ade" (*Il.*, XVI, 856 = XXII, 362). Ciò appare strano[20] poiché di solito la *psyché* abbandona il corpo attraverso la bocca (*Il.*, IX, 409) oppure attraverso la ferita (*Il.*, XIV, 518, cfr. XVI, 505); s'immagina quindi sempre che la *psyché* esca attraverso un'apertura del corpo. Di fronte a queste, l'espressione "dalle membra partì l'anima e andò all'Ade" non soltanto appare molto più sbiadita, ma presuppone anche che l'anima abbia sede nelle membra, cosa alla quale non si accenna in altri luoghi. Ora però la parola *rhethos* ha continuato a vivere nel dialetto eolico, ma qui non significa affatto "membro". Già i commenti al verso succitato[21] lo dimostrano e dobbiamo desumerne che per Saffo e Alceo rhethos avesse il significato di volto.[22] Sofocle (*Antigone*, 529), Euripide (*Eracle*, 1204) e Teocrito (29, 16) hanno ripreso la parola ῥέθος dalla lirica eolica con significato di "volto". Di qui già Dionisio Trace, come vediamo dal citato scolio, ha tratto la conclusione che anche in Omero *rhethos* avesse il significato di "volto",[23] ma in opposizione a ciò si è osservato nell'antichità, che in Omero la *psyché* può abbandonare il corpo anche attraverso la ferita. E non è facile risolvere il problema. Poiché in *Il.*, XXII, 68 vediamo, come già abbiamo osservato, che il *thymós* esce dai *rhethe*, ma allora la parola deve avere il significato di *melea*, poiché se è esatta l'interpretazione che si dà alla parola *thymós*, nel

senso di "movimento", allora questo può sì uscire dalle membra, ma non dal volto o addirittura dalla bocca. Però in *Il.*, XVI, 856, si parla invece di *psyché*, e in questo caso è naturale che esca attraverso la bocca.[24]

Il problema si risolve nel modo più semplice se ricerchiamo l'epoca alla quale appartengono questi passi dell'*Iliade*. Il passo XXII, 68 è senza dubbio recente, come ha dimostrato Ernst Kapp, probabilmente anzi deriva da Tirteo.[25] L'ha dunque composto qualcuno che non conosceva la parola eolica *rhethos* e che in genere non capiva più bene la lingua omerica. Questa persona trovò nell'*Iliade* passi come XIII, 671, "il *thymós* si allontanò presto dalle membra (*melea*)", oppure in XVI, 856, "la *psyché* volò via dai *rhethe* e andò all'Ade", e di conseguenza fece corrispondere a *thymós* = *psyché* e a *melea* = *rhethe*; poi, basandosi su passi simili a μή τις [...] χαλκὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλὼν ἐκ θυμὸν ἕληται (V, 317), formò così il suo verso: ἐπεί κέ τις ὀξέϊ χαλκῷ τύψας ἠὲ βαλὼν ῥεθέων ἐκ θυμὸν ἕληται. Volendo però interpretarlo nel senso della lingua omerica, risulta davvero assurdo.[26] Anche in altri passi si può vedere che i significati di *thymós* e di *psyché* spesso vengono confusi. In *Il.*, VII, 131, troviamo θυμὸν ἀπὸ μελέων δῦναι δόμον Ἄϊδος εἴσω: "il *thymós* andò dalle membra (*melea*) all'Ade". Già da molto tempo è stato osservato[27] che è in contrasto con le concezioni omeriche dire che il *thymós* va nell'Ade. Il verso risente l'influenza di *Il.*, XIII, 671 sg., ὥκα δὲ θυμὸς ᾤχετ' ἀπὸ μελέων e anche di III, 322, τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἄϊδος εἴσω. Potrebbe darsi che anche quest'alterazione sia da attribuire a un poeta tardivo che non conosceva la lingua omerica, ma qui è più probabile che sia dovuta a un rapsodo il quale, come avviene nella tradizione orale, nella sua mente abbia confuso insieme vari frammenti di versi. Allora dovremmo correggere il verso, e in verità si potrebbe facilmente mettere a posto la cosa, valendoci di un altro frammento di Omero: da *Il.*, XVI, 856 = XXII, 362, riconosciamo valevole ed esatto il significato del verso ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἄϊδοσδε βεβήκει. Secondo questo passo si può ricostruire allora il verso VII, 131: ψυχὴν ἐκ ῥεθέων δῦναι δόμον Ἄϊδος εἴσω. Rimarrebbero da considerare alcuni punti dove il *thymós* è l'anima del morto e dove si dice che il *thymós* volò via al momento della morte,[28] ma si tratta sempre della morte di un animale – di un cavallo (*Il.*, XVI, 469), di un cervo (*Od.*, X, 163), di un cinghiale (*Od.*, XIX, 454) e di una colomba (*Il.*, XXIII, 880). Qui si tratta senza dubbio di un'immagine derivata. Nell'uomo è la *psyché* che fugge via, ma a un animale non si poteva evidentemente attribuire una *psyché*; così si è trovato al suo posto un *thymós* che lo lascia al momento della morte. A ciò si sarà giunti per affinità con quei passi dov'è detto, riferendosi all'uomo, che il *thymós* abbandona le membra (*melea*) e le

ossa. D'altra parte, questi passi che parlano del *thymós* degli animali avranno contribuito ad aumentare la confusione fra i concetti di *thymós* e *psyché*. Ma se l'espressione "il *thymós* volò via" si presenta quattro volte, dunque relativamente spesso, però riferita sempre ad animali, e ad animali di volta in volta diversi, ciò dimostra che nei primi tempi le due parole non venivano usate indistintamente.

Dunque *psyché* e *thymós* sono, perlomeno nel primo tempo, chiaramente distinte. Non si possono con altrettanta precisione determinare i confini fra *thymós* e *noos*. Se, come si è detto, *thymós* è quell'organo dell'anima che suscita le emozioni e *noos* quello che percepisce le immagini, allora *noos* è generalmente la sede dell'intelletto, e *thymós* quella delle emozioni. Più volte però i due significati vengono confusi. Noi per esempio consideriamo la testa come sede del pensiero, il cuore come sede del sentimento, e tuttavia possiamo dire "egli porta in cuore il pensiero dell'amata" (dove il cuore è la sede del pensiero, però in relazione al sentimento d'amore), oppure "egli non ha in mente che la vendetta" (ma con la parola vendetta s'intende qui: pensiero di vendetta). Queste eccezioni sono dunque soltanto apparenti, e potremo incontrare anche frasi come "egli ha la vendetta in cuore", oppure "egli ha in mente la vendetta", che hanno un significato quasi uguale. La stessa cosa si può dire di *thymós* (emozione) e *noos* (immagine); le eccezioni a questa corrispondenza di significato sono soltanto apparenti, e tuttavia la parola *thymós* non si può dividere nettamente da *noos* come da *psyché*. Daremo un paio di esempi.

La gioia ha generalmente sede nel *thymós*. Ma nell'*Odissea* (VIII, 78), quando Achille e Odisseo vengono a lite, affermando ciascuno i propri diritti, è detto: "Agamennone χαῖρε νόῳ". Ora, Agamennone non si rallegra perché i due più valenti eroi si azzuffano – sarebbe ben strano –, bensì ricordando che Apollo gli ha predetto che Troia sarà presa quando i migliori eroi verranno a contesa. Si rallegra dunque "a questo pensiero".[29]

Inoltre è generalmente il *thymós* che fa agire l'uomo. Nell'*Iliade* (XIV, 61 sg.) Nestore però dice: ἡμεῖς δὲ φραζώμεθ' ὅπως ἔσται τάδε ἔργα εἴ τι νόος ῥέξει, "Vogliamo vedere [...] se il *noos* può condurci a qualcosa". Usare in questo caso la parola *thymós* sarebbe assurdo, poiché quello che Nestore vuole è vedere se la "riflessione", dunque il "pensiero", possa condurre a qualcosa. Se *thymós* è in genere la sede della gioia, del piacere, dell'amore, della compassione, dell'ira e così via, dunque di tutti i moti dell'animo, tuttavia può trovar sede talvolta nel *thymós* anche la conoscenza. Nell'*Iliade* (II, 409) è detto che non ci fu bisogno di chiamar Menelao al concilio, ᾔδεε γὰρ κατὰ θυμὸν ἀδελφεὸν ὡς ἐπονεῖτο, "poiché egli nel suo *thymós* sapeva

quanto operasse il fratello". Ora non è che questo gli fosse noto perché ne avesse sentito parlare o perché conoscesse veramente la cosa: lo sapeva per istinto, in certo qual modo per simpatia fraterna.[30] E perciò è detto che la cosa gli viene rivelata da un "moto dell'animo". E molti sono gli esempi di questo genere che si potrebbero citare: *noos* ha la stessa radice di νοεῖν, e νοεῖν significa "intendere", "penetrare", più tardi anzi νοεῖν verrà tradotto con "vedere" – per esempio in *Il.*, V, 590 τοὺς δ' Ἕκτωρ ἐνόησε κατὰ στῖχας, "Ettore li vide nelle file". Spesso si accompagna a ἰδεῖν, ma è un vedere che non indica soltanto un puro atto visivo, bensì anche l'attività spirituale che accompagna il vedere. Qui si avvicina al significato di γιγνώσκειν: ma γιγνώσκειν significa "riconoscere", viene usato dunque soprattutto quando si vuole identificare una persona, νοεῖν invece si riferisce più a situazioni determinate e significa avere una rappresentazione chiara di qualcosa. γιγνώσκειν è in primo luogo un verbo aoristico, e il significato dell'aoristo si può determinare senza grossi problemi: ἔγνω sta per "egli riconobbe" – per esempio il proprio amico. Riconoscerlo non richiede alcuno sforzo, semplicemente accade. Al tempo presente la questione si fa più difficile. Omero dice: οὐ γιγνώσκω, "non posso riconoscere"; οἷον ἐγὼ γιγνώσκω, "per quanto posso riconoscere"; αὐτὸς γιγνώσκεις, "puoi riconoscerlo da solo".[31] Per la prima volta nella letteratura a noi pervenuta questo verbo significa "sforzarsi di conoscere" – mi riferisco al frammento di Archiloco in cui ammonisce il proprio *thymós*: "Rallegrati con chi è felice, rattristati con chi è infelice, ma non troppo. γίγνωσκε, riconosci il *rhysmós* che regola l'uomo" (fr. 67 D). Proprio qui, per la prima volta, occorre guardare al di là dell'apparenza per riconoscere l'essenziale che dietro si cela.[32]

Da ciò risulta chiaro il significato di *noos*: è lo spirito inteso come sede di rappresentazioni chiare, dunque come organo che le suscita. E infatti in *Il.*, XVI, 688 troviamo: ἀλλ' αἰεί τε Διὸς κρείσσων νόος ἠέ περ ἀνδρῶν, "sempre il *noos* di Zeus è più potente di quello dell'uomo". *noos* è per così dire un occhio spirituale, che vede con chiarezza.[33] Omero dice: αὐτὸς ἐν ὀφθαλμοῖσι νοήσας (*Il.*, XXIV, 294), come solitamente si dice ἐν ὀφθαλμοῖσι ἴδωμαι (A 587), ὁρᾶσθαι (Γ 306), ἴδηαι (Σ 135), [ἴδωμαι (Σ 190)]. Questa espressione "vedere" o "percepire *negli* occhi" (e non: *con* gli occhi) è un'ulteriore testimonianza del fatto che il vedere e il percepire non sono attività proprie dell'occhio[34] – analogamente nell'espressione χαῖρε νόῳ (di cui sopra) il dativo sarà allora locativo e non strumentale.

Con una lieve trasposizione di senso *noos* può anche riferirsi alla funzione. Come funzione duratura *noos* è la facoltà di avere idee chiare; corrisponde quindi a intendimento; così in *Il.*, XIII, 730 sgg.: ἄλλῳ μὲν γὰρ

δῶκε θεὸς πολεμήϊα ἔργα [...] ἄλλῳ δ' ἐν στήθεσσι τιθεῖ νόον εὐρύοπα Ζεὺς ἐσθλόν, "all'uno un dio assegna l'azione guerriera [...], all'altro Zeus pone nel petto il nobile *noos*". Qui si passa dal significato di "mente" a quello di "pensiero". Sono significati molto vicini. In tedesco possiamo usare la parola *Verstand* ("mente", "intelletto") tanto per designare lo spirito quanto per indicarne la funzione e le facoltà. Di qui a dare alla parola *noos* il compito di designare la singola funzione, la singola rappresentazione chiara, il passo è breve – così, per esempio, quando si dice che qualcuno escogita un *noos* (cfr. *Il.*, IX, 104: οὐ γάρ τις νόον ἄλλος ἀμείνονα τοῦδε νοήσει; *Od.*, V, 23: οὐ γὰρ δὴ τοῦτον μὲν ἐβούλευσας νόον αὐτή). Questo significato va dunque già al di là del significato delle nostre parole spirito, anima, intelletto e così via.

Kurt von Fritz, nel suo studio sull'uso omerico di *noos* e νοεῖν, osserva: "In questo processo (i.e. del νοεῖν) sembra rientrare un certo grado di pensiero deduttivo, come nel caso di qualcuno che, a partire da alcune osservazioni, 'nota' oppure 'intuisce' che dietro a un comportamento in apparenza amichevole si nascondono cattive intenzioni. Tuttavia non troviamo un singolo passo in cui si accenni a un simile processo deduttivo; piuttosto, la conoscenza della verità arriva sempre come un'intuizione improvvisa. La verità viene 'vista'" (p. 281). È proprio questo il punto essenziale della questione sullo spirito e sull'anima.[35]

Per chiarire cosa manca ancora al *noos* di Omero è sufficiente un rapido sguardo alle citazioni postomeriche raccolte e commentate da von Fritz (pp. 281 sgg.). Esiodo, in *Le opere e i giorni*, dice per esempio:

> οὗτος μὲν πανάριστος, ὃς αὐτὸς πάντα νοήσει,
> ἐσθλὸς δ' αὖ κἀκεῖνος, ὃς εὖ εἰπόντι πίθηται (293 sg.),[36]

invitando alla "riflessione" personale, e già nella *Teogonia*:

> τῷ καὶ νῦν ἀτενεῖ τε νόῳ καὶ πρόφρονι θυμῷ[37]
> ῥυσόμεθα κράτος ὑμὸν ἐν αἰνῇ δηϊοτῆτι. (661 sg.)

Qui si incontra per la prima volta la parola ἀτενής; il significato della "tensione" per la nuova concezione dello spirito ce lo mostrerà tra poco Eraclito. È inoltre l'intreccio dei termini *noos*, πρόφρων, *thymós* a elaborare lo spirito in termini di unità.

Il *thymós*, che induce l'uomo all'attività, in Omero non è un organo tanto dell'azione, quanto della reazione. Quando si dice che qualcuno sente qualcosa, κατὰ θυμόν, possiamo tradurre la parola con "anima"; ma *thymós* può stare a indicare anche la funzione, e allora tradurremo la parola con "volontà"[38] o "carattere", come pure le funzioni singole: anche questa espressione ha dunque un significato più esteso di quanto non abbiano le

nostre parole "anima" e "spirito". Nel modo più chiaro appare ciò in *Od.*, IX, 302, dove Odisseo dice: ἕτερος δέ με θυμὸς ἔρυκεν, "un altro *thymós* mi trattenne" – qui dunque *thymós* si riferisce a un particolare moto dell'animo. Il modo in cui Odisseo reagisce alla difficile situazione in cui si trova non è univoco ma duplice: prima viene attirato, poi si fa indietro.[39]

Si potrebbe in un primo tempo pensare che *thymós* e *noos* siano qualcosa di simile a quelle parti dell'anima di cui parla Platone. Ma ciò presuppone l'unità dell'anima, ed è proprio quest'unità che è ignota a Omero.[40] *thymós*, *noos* e *psyché* sono, per così dire, organi separati che hanno di volta in volta una particolare funzione. Questi organi dell'anima non si distinguono sostanzialmente dagli organi del corpo. Anche se vogliamo determinare gli organi del corpo, dobbiamo passare dall'organo alla funzione e da questa alla funzione singola. Noi diciamo, per esempio, "vedere qualcosa con altri occhi", e in questo caso l'occhio non è l'organo, poiché la frase naturalmente non vuol dire che si usino in questo caso occhi diversi dai propri; "occhio" indica qui la funzione dell'occhio, il "vedere", e la frase significa quindi guardare qualcosa "con uno sguardo diverso", "con diversa disposizione di animo". Allo stesso modo si deve intendere anche l'ἕτερος θυμός di Omero. Le due frasi ora citate, che contengono la parola *noos*, ci portano ancora più in là. Qui il significato di *noos* passa già dalla funzione all'effetto del νοεῖν. La frase νόον ἀμείνονα νοήσει possiamo anche tradurla così: "Egli avrà una rappresentazione migliore" – ma qui "rappresentazione" non significa più l'atto del rappresentare, bensì la cosa rappresentata. Lo stesso si può dire della frase τοῦτον ἐβούλευσας νόον. A ogni modo è importante il fatto che *noos*, in tutti e due i passi (e sono gli unici in Omero dove questo termine abbia il significato di νόημα, "pensiero"), si presenta come oggetto interno dei verbi νοεῖν e βουλεύειν: tanto vicina si sente ancora l'influenza del verbo νοεῖν, cioè la funzione.

Non a caso abbiamo evitato di porre in rilievo, in queste ricerche, la differenza fra "concreto" e "astratto", di per sé stessa non poco discutibile; più utile ci riuscirà invece attenerci, anche in seguito, alla differenza fra organo[41] e funzione. Non si deve per esempio credere che *thymós* abbia in Omero un significato "astratto" soltanto perché una volta si presenta nella forma ἄθυμος. Si dovrebbe allora dire che anche "cuore" o "testa" sono forme astratte, dato che si può dire che una persona è senza cuore o che ha perduto la testa. Se dico che una persona ha buona testa, mi riferisco con ciò alla sua intelligenza, e così se dico che qualcuno ha un cuore tenero, mi riferisco al suo sentimento; anche in questi casi l'organo sta al posto della funzione. Le espressioni "senza cuore", "senza testa", ἄθυμος indicano l'as-

senza della funzione. L'uso "metaforico" delle parole che indicano l'organo – uso che si potrebbe considerare un'astrazione – si verifica anche nelle lingue più primitive, poiché proprio nella lingua primitiva l'organo non è sentito come cosa materiale, morta, bensì come portatore della funzione.

Se con i concetti di "organo" e di "funzione" vogliamo determinare la concezione che ha dell'anima Omero, andiamo incontro a difficoltà terminologiche, contro le quali vanno a urtare tutti coloro che vogliono definire le particolarità di una lingua straniera coi termini della propria. Se io dico che il *thymós* è un organo dell'anima, che è l'organo che suscita i moti dell'anima, ricorro a frasi che contengono una *contradictio in adiecto*, poiché, secondo le nostre concezioni, l'idea di anima e di organo non possono andare d'accordo. Volendo parlare con maggior precisione dovrei dire: ciò che noi chiamiamo anima, l'uomo omerico lo concepisce come un insieme di tre entità, da lui interpretate per analogia con gli organi fisici. Le perifrasi per cui cerchiamo di definire *psyché*, *noos* e *thymós* come "organi" della vita, della rappresentazione e dei moti spirituali sono dunque abbreviazioni imprecise e inadeguate, dovute al fatto che l'idea di "anima" (ma anche di "corpo", come abbiamo visto) è data soltanto nella concreta interpretazione della lingua; e nelle diverse lingue queste interpretazioni possono dunque differire.

Gli esempi che ci fanno conoscere l'uso delle parole *soma* e *psyché* nel tempo che corre fra Omero e il Quinto secolo sono naturalmente troppo scarsi per permetterci di seguire nei particolari l'evoluzione dei nuovi concetti di "corpo" (*Leib*) e "anima".[42] Devono essere sorti come concetti reciprocamente complementari, e in precedenza deve aver avuto luogo l'evoluzione della parola *psyché*, su cui deve aver influito l'idea dell'immortalità dell'anima. Poiché, se proprio la parola che indicava l'anima del morto venne in seguito a definire l'anima in generale, e la definizione usata per il cadavere passò a indicare quella del corpo vivente, ciò significa che quello che dava all'uomo vivente emozioni, sensazioni e pensieri era ritenuto capace di sopravvivere nella *psyché*.[43] Ciò presuppone l'idea che nell'uomo vivente ci fosse qualcosa di spirituale, un'anima, anche se questa non poteva in un primo tempo venir definita con una parola corrispondente. È a questo punto che si trovano le cose quando sorge la lirica greca arcaica. Al morto si attribuisce un *soma* quale contrapposto della *psyché*, e quasi spontaneamente si passa poi all'uso di questa parola anche rispetto al vivente, per contrapporla a *psyché*.

Ma comunque si sia svolto il processo nei suoi particolari, con questa distinzione fra corpo e anima si è "scoperto" qualcosa, che s'impone in modo

tanto evidente alla coscienza che da allora in poi lo si considera ovvio, per quanto il rapporto fra corpo e anima e l'essenza dell'anima divenga oggetto di sempre nuovi problemi.

Fu Eraclito a darci per primo questa nuova concezione dell'anima. Eraclito chiama l'anima dell'uomo vivente *psyché*; per lui l'uomo consta infatti di corpo e di anima, e l'anima possiede qualità che si distinguono sostanzialmente da quelle del corpo e degli organi fisici. Queste nuove proprietà dell'anima sono qualcosa di così radicalmente diverso da ciò che Omero poteva pensare, che in lui mancano persino le forme linguistiche atte a esprimere le qualità che Eraclito attribuisce all'anima: queste forme linguistiche si sono formate nel periodo di tempo che intercorre tra i due, e precisamente nella lirica. Eraclito dice (fr. 45): ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν, οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει ("I confini dell'anima non li potrai trovare quando pur li cercassi per ogni via, tanto profondo è il suo *logos*"). Per noi questa concezione della profondità dell'anima è qualcosa di comune, di totalmente estraneo a un organo fisico e alla sua funzione. Dire che qualcuno ha una mano profonda, un orecchio profondo, non ha senso, e se parliamo di occhio "profondo", ciò ha un significato diverso (si riferisce all'espressione, non alla funzione). La rappresentazione della profondità è sorta proprio per designare la caratteristica dell'anima. Con ciò Eraclito vuol significare che l'anima si estende all'infinito, proprio al contrario di ciò ch'è fisico.

Questa rappresentazione della "profondità" del mondo spirituale dell'anima non sorge soltanto con Eraclito, ma già nella lirica precedente,[44] come dimostrano le parole βαθύφρων e βαθυμήτης ("di mente profonda", "di pensiero profondo"), usate in epoca arcaica. Non di rado incontriamo inoltre espressioni come "profondo sapere", "pensiero profondo", "senso profondo", e ovunque l'idea di "profondità" si riferisce a quell'"illimitatezza" del mondo spirituale che lo distingue da quello fisico. Alla lingua di Omero è ancora estraneo quest'uso della parola "profondo", che è qualcosa di più di una metafora consueta, e per mezzo del quale la lingua cerca di uscire dai suoi confini, per entrare in un campo a lei inaccessibile. Omero conosce l'uso metaforico di βαθύς per il dolore: τὸν δ' ἄχος ὀξὺ κατὰ φρένα τύψε βαθεῖαν (*Il.*, XIX, 125). Troviamo qui l'immagine della "spada acuta", "che penetra in profondità", invisibile, che ci lascia intendere il passaggio al significato di "intensamente".

Questa immagine dalla sfera sensoriale si intreccia ora con l'esperienza acquisita nella sfera dell'intelletto, secondo cui si possiede una conoscenza significativa a condizione di aver visto molto, poiché le parole βαθύφρων e

βαθυμήτης sono bensì formate per analogia con le parole omeriche, ma queste suonavano piuttosto πολύφρων e πολύμητις ("di molto senso", "di molti pensieri"); se nella lirica sono caratteristiche le parole composte con βαθυ-, così lo sono in Omero quelle composte con πολυ-, a indicare un'intensificazione del sapere o della sofferenza: πολϋΐδρις, πολυμήχανος, πολυπενθής e così via ("molto sapiente", "molto astuto", "molto afflitto").

Anche in altri casi al posto dell'intensità viene espressa la quantità. "Devo superare mille dolori", dice Priamo (*Il.*, XXIV, 639) quando piange Ettore. πολλὰ αἰτεῖν, πολλὰ ὀτρύνειν ("esigere molto", "stimolare molto") viene detto quando si prega o si ammonisce anche soltanto un'unica volta.[45] Non troviamo mai un'espressione che renda la particolarità di ciò che non si presenta soltanto come esteso, né nel campo delle rappresentazioni né in quello dei sentimenti. Le rappresentazioni vengono date dal *noos*, e quest'organo spirituale viene concepito basandosi su un'analogia esistente con l'occhio; in relazione a ciò "sapere" è reso con εἰδέναι: la parola deriva da ἰδεῖν, "vedere", e significa propriamente "aver visto". Anche in questo caso è l'occhio a venire usato come immagine modello quando si vuol parlare di ricezione di esperienze. In questo campo l'intensità coincide veramente con l'estensione: colui che ha visto molto e ripetutamente, possiede una conoscenza profonda.

Neppure nel campo del *thymós* esiste la rappresentazione dell'intensità. Questo "organo dell'emozione" è, per esempio, sede del dolore; ora in Omero è detto talvolta che il dolore rode o strazia il *thymós*, oppure che un dolore acuto, potente o grave coglie il *thymós*. Si vede qui subito quali sono le analogie su cui si basa la lingua per giungere a queste espressioni: come una parte del corpo può venir colpita da un'arma tagliente, da un oggetto pesante, come può venir corrosa o lacerata, così avviene anche per il *thymós*. Anche qui la rappresentazione dell'anima non si differenzia da quella del corpo, né viene rilevata la caratteristica dell'anima, l'intensità.

Il concetto d'intensità non appare in Omero neppure nel significato originario della parola, come "tensione", mentre per Eraclito la contraddizione interiore e la tensione tra due poli sono una peculiarità essenziale del *logos* e di tutti gli esseri viventi nel mondo. In Omero non si parla di un dissidio dell'anima, come non si può parlare di dissidio dell'occhio o della mano. Anche in questo caso ciò che si dice dell'anima non esce dal campo di ciò che si può dire degli organi fisici. Non esistono in Omero sentimenti opposti in sé: soltanto Saffo parlerà del "dolce-amaro" Eros,[46] mentre Omero non può dire "voleva e non voleva", dice invece ἑκὼν ἀέκοντί γε θυμῷ, cioè "volente, ma col *thymós* nolente". Non si tratta qui di un dissidio

interno, ma di un contrasto fra l'uomo e il suo organo, come se noi dicessimo per esempio: la mia mano si tese per afferrare, ma io la ritrassi. Si tratta quindi di due cose o due esseri diversi, in lotta fra loro.[47] In Omero non troviamo mai perciò un vero atto di riflessione, né un colloquio dell'anima con sé stessa, e così via.

Una seconda proprietà del *logos* in Eraclito è di essere un κοινόν, di essere "comune", di poter cioè penetrare in ogni cosa e di accogliere ogni cosa in sé. Questo spirito è in tutte le cose. Anche per questa concezione mancano in Omero le corrispondenti forme linguistiche: Omero non può parlare di esseri diversi animati dallo stesso spirito, non può dire, per esempio, che due uomini hanno lo stesso spirito o la stessa anima, come non può dire che due uomini hanno in comune un occhio o una mano.[48]

Anche la terza proprietà che Eraclito attribuisce allo spirito, e che contrasta con le qualità che si possono attribuire all'organo fisico, è ignota al pensiero e alla lingua omerica. Dice infatti (fr. 115): ψυχῆς ἐστι λόγος ἑαυτὸν αὔξων, "è proprio dell'anima il *logos* che sé stesso accresce". Qualunque sia il significato particolare che si vuol dare alla frase, Eraclito attribuisce qui all'anima un *logos* che può estendersi e aumentare. Nell'anima si vede dunque la possibilità di uno sviluppo, mentre sarebbe inopportuno attribuire all'occhio o alla mano un *logos* che "si accresce". Una possibilità di sviluppo dello spirito Omero non la conosce.[49] Ogni aumento delle forze fisiche e spirituali avviene dall'esterno, soprattutto per intervento della divinità. Nel libro XVI dell'*Iliade* Omero parla di Sarpedonte che, morente, chiama in aiuto l'amico Glauco, il quale è ferito e non può venire. Allora Glauco prega Apollo di rendere indolore la sua ferita e ridargli la forza del braccio. Apollo esaudisce la preghiera, fa cessare il dolore e μένος δέ οἱ ἔμβαλε θυμῷ, "pose forza nel suo *thymós*". Anche qui, come in altri passi, il fatto motivato da Omero con l'intervento della divinità non ha niente di soprannaturale o di innaturale. Per noi sarebbe più naturale che Glauco sentisse il richiamo di Sarpedonte, e che superando il suo dolore e raccogliendo le forze ritornasse al combattimento. Ma ciò che noi verremmo a introdurre così nella descrizione, il fatto cioè che Glauco raccoglie le sue forze, si concentra o come altrimenti si voglia dire, non si presenta mai in Omero. Noi interpretiamo questo fatto immaginando che un uomo superi una condizione precedente con le proprie forze, con un atto della volontà, ma quando Omero vuole spiegarci la provenienza di questa nuova massa di forze, non sa dirci altro se non che un dio le ha dispensate. La stessa cosa vale anche per altri casi. Ogni volta che l'uomo fa o dice qualcosa di più di quanto ci si poteva aspettare da lui, Omero, per spiegare questo fatto, lo at-

tribuisce all'intervento di un dio.[50] E in particolare è ignoto a Omero l'atto vero e proprio della decisione umana; per questo, anche nelle scene in cui l'uomo riflette, l'intervento degli dèi ha sempre una parte importante.[51] La credenza in quest'azione del divino è dunque un complemento necessario alle rappresentazioni omeriche dello spirito e dell'anima umana. Gli organi spirituali *thymós* e *noos* non sono che semplici organi, tanto più che non si può vedere in loro l'origine di nessuna emozione. L'anima intesa nel senso di πρῶτον κινοῦν, di "primo movente", come la concepisce Aristotele, o come punto centrale del sistema organico, è ancora estranea a Omero.[52] Le azioni dello spirito e dell'anima si sviluppano per effetto delle forze agenti dall'esterno, e l'uomo è soggetto a molteplici forze che gli s'impongono, che riescono a penetrarlo. Perciò Omero fa accenno così spesso alle forze, e perciò dispone di così tanti vocaboli che noi invece traduciamo con un'unica parola: "forza" (μένος, σθένος, βίη, κῖκυς, ἴς, κράτος, ἀλκή, δύναμις). Queste parole però hanno un significato concreto, di un'evidenza viva, e sono ben lontane dall'indicare la forza in forma astratta, come più tardi le parole δύναμις o ἐξουσία, che possono venir attribuite a una qualsiasi funzione. E ciascuna delle forme così indicate riceve dalla maniera particolare dell'azione un suo particolare *modus*, un suo carattere proprio. μένος è per esempio la forza che si sente nelle membra, quando si prova l'impulso di darsi a un'azione; ἀλκή è la forza difensiva che serve a tener lontano il nemico; σθένος è il pieno vigore delle forze fisiche, ma anche la potenza del dominatore;[53] κράτος è la potenza, la forza suprema.

In alcune espressioni si può rilevare ancora il primitivo significato religioso di tali forze, così per esempio quando Alcinoo viene designato con l'espressione "la sacra forza di Alcinoo", ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο, e similmente: βίη Ἡρακληείη, ἱερὴ ἴς Τηλεμάχοιο. Si tratta di formule irrigidite, delle quali non si può dire neppure se la forma originaria sia βίη, ἴς oppure μένος. D'altra parte va detto che vengono scelte anche per necessità metrica. Nomi propri come Telemaco e Alcinoo non possono stare nel nominativo alla fine del verso, dove Omero usa metterli: perciò si vale in questo caso di una circonlocuzione. È stato anche osservato che forme aggettivate come βίη Ἡρακληείη si presentano anche con nomi che non fanno parte del mondo troiano, e si è concluso giustamente che sono stati tratti da epiche più antiche; queste espressioni si basano sul fatto che al re o al sacerdote veniva attribuita una particolare forza magica, che lo elevava al di sopra degli uomini della sua stirpe,[54] e servivano dunque a indicare individui dotati di tale forza. Ma è un errore credere che tali forze magiche siano ancora vive nei poemi omerici: le circonlocuzioni alle quali abbiamo accennato non sono

altro che formule irrigidite, evidentemente usate per ragioni metriche. Per quanto nell'*Iliade* e nell'*Odissea* si parli di forze, non si accenna mai al loro senso "magico"; e in genere non troviamo accenni alla magia se non in singoli residui che hanno perduto ormai la loro vita originaria. Gli uomini omerici, che non sentono ancora l'anima come luogo di origine delle proprie forze, non attraggono però a sé la forza con pratiche magiche, bensì la ricevono, come dono naturale, dagli dèi.

È certo che nei tempi precedenti Omero regnavano magia e incantesimi; certo è pure che la concezione omerica dell'anima e dello spirito è in relazione con questi tempi "magici", poiché organi dell'anima quali *noos* e *thymós*, che non hanno la facoltà di pensare o di muoversi di per sé e a cui l'attività vera e propria è del tutto estranea, devono per forza essere in balia del potere magico; uomini che hanno una tale concezione della propria vita interiore debbono naturalmente sentirsi esposti al potere di forze arbitrarie e inquietanti. Da ciò possiamo arguire quale fosse, nel tempo precedente Omero, la concezione che l'uomo aveva di sé e del suo agire. Ma già gli eroi dell'*Iliade* non si sentono più in balia di forze selvagge, bensì dei loro dèi olimpici, che costituiscono un mondo ben ordinato e dotato di senso. Evolvendosi, i Greci completano la conoscenza di sé e per così dire assorbono nel loro spirito umano quest'azione divina. È certo che in ogni tempo la fede nella magia si mantenne viva presso di loro, ma essa non esisteva per quelli che hanno contribuito a questa evoluzione, come non esisteva per Omero; e per la via segnata da Omero costoro proseguono. La concezione che l'uomo ha di sé al tempo di Omero, e che possiamo ricostruire attraverso la lingua omerica, non è puramente primitiva, ma guarda al futuro, e costituisce la prima tappa del pensiero europeo.[55]

1. Sull'origine del pensiero nella filologia antica cfr. R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, Clarendon Press, Oxford 1968, p. 226 [cfr. ed. it. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Macchiaroli, Napoli 1973].

2. A proposito dei verbi legati al "vedere" cfr. W. Luther, *Arch. f. Begriffsgesch*., 10, 1966, pp. 10 sgg.; F. Thordarson, *Symb. Osl.*, 44, 1971, p. 110.

3. La parola si è conservata in Arcadia: λεύσει · ὁρᾷ viene riportata come glossa Κλειτορίων nel *Diogenian-Exerpt* (riga 26) edito da Kurt Latte in *Philologus*, 80, 1924, pp. 136 sgg. Latte si richiama anche alle testimonianze di Tegea (IG, V, 2, 16, 10, cfr. XVI, 25). Si potrebbero citare ancora le parole αὐγάζομαι e λάω = βλέπω, ma queste parole sono troppo rare perché ci si possa rendere conto del loro esatto significato (cfr. F. Bechtel, *Lexilogus zu Homer: Etymologie und Stammbildung homerischer Wörter, Niemeyer*, Halle 1914, pp. 27 e 74).

4. Sull'immagine secondo cui "a partire dai Greci e in ogni epoca successiva si attribuiva agli occhi un'emanazione di luce", cfr. W.J. Verdenius, *Studia Vollgraff*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1948, pp. 161 sg.; H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.), p. 549 [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997]; H.W. Nörenberg, *Hermes*, 100, 1972, pp. 251 sgg.

5. Sui nomi propri come Δορκάς, che non sono derivati di δέρκομαι (o perlomeno non direttamente), cfr. L. Robert, *Noms indigènes dans l'Asie-Mineure Gréco-Romaine*, I, Maisonneuve, Paris 1963, p. 24.

6. *Od.*, XVI, 439: ζώοντός γ' ἐμέθεν καὶ ἐπὶ χθονὶ δερκομένοιο, "finché io abbia vita e occhi aperti sulla terra".

7. Cfr. su questo punto O. Seel, *Festschrift Franz Dornseiff zum 65. Geburtstag*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1953, pp. 302 sgg.

8. Thordarson (cfr. nota 2) osserva giustamente che ὁρᾶν è "passivo e non intenzionale" in Omero, ma quando sostiene che in origine l'attivo e l'intenzionale dovessero essere contenuti maggiormente nel verbo, come dimostrerebbe la sottostante radice ie. *ŭer- di verbi come *gewahren* e *achtgeben*, non ne sono altrettanto convinto.

9. K. Lehrs, *De Aristarchi studiis homericis*, Olms, Hildesheim 1886 (3ª ed.), p. 160. Cfr. P. Vivante, *Archivio Glottologico Ital.*, 40, 1955, pp. 39-50; H. Koller, *Glotta*, 37, 1958, pp. 276-281; ma soprattutto H. Fränkel, *G.g.A.*, 1922, pp. 193 sg., e inoltre *Dichtung und Philosophie*, cit., pp. 84 sgg. Nell'animale il soma indica anche il corpo, purché sia soggetto al decadimento: F. Krafft, *Hypomnemata*, 6, 1963, pp. 27 sgg.

10. Lehrs, *De Arist.*, cit., pp. 86 sg.

11. Cfr. [Plut.] *De vita et poesi Homeri*, 2, 124: in Omero *demas* sarebbe il corpo vivente, *soma* il cadavere; cfr. Eust., 666, 25. Sulla differenza tra δέμας, φυή e εἶδος cfr. J. Clay, *Hermes*, 102, 1974, p. 130, che arriva ad alcune interessanti conclusioni anche su ὄπα, φθογγή, αὐδή, ὄσσα e ὀμφή in Omero.

12. Aristarco intende con γυῖα le braccia e le gambe (Lehrs, *De Arist.*, cit., p. 119).

13. Sembra sia questa un'antica interpretazione di Omero: χρόα σῶμα (scol. Es., *Op.*, 198 a). Questa spiegazione è il presupposto di interpretazioni successive, secondo cui, in Omero, χρώς sta sempre per "pelle" e mai per "corpo" (K. Lehrs, *Quaestiones epicae*, Regimonti Prussorum, Borntträger, 1837, p. 193). È evidente che invece Esiodo si allontana già dall'uso omerico della parola: μηδ' ὀρθαὶ φρίσσωσιν ἀειρόμεναι κατὰ σῶμα (*Op.*, 540); Archiloco abbraccia il σῶμα καλόν della sorella di Neobule e Senofane dice degli scultori: θεῶν [...] σῶματ' ἐποίουν (fr. 13, 4 D) – cfr. F. Krafft, cit., p. 35. Sembra che già Pindaro, da bambino, abbia imparato a scuola che χρώς corrisponde in molti luoghi a σῶμα. Quando dice di Filottete (*P.*, 1, 55): ἀσθενεῖ μὲν χρωτὶ βαίνων, "colui che se ne andava con la sua debole pelle", ha già il senso del "corpo vivo"; conosce quindi anche la corrispondente parola σῶμα, ma la usa con cautela: se nel suo caso è vero che non si riferisce al cadavere, quanto piuttosto al corpo vivente, si tratta tuttavia di un corpo fragile e compromesso. Per indicare invece il corpo sano e forte, questa parola per lui non ha ancora ricevuto la consacrazione della dizione poetica. Sul significato nella tragedia di χρώς come corpo cfr. R. Stark, *Rh. Mus.*, 98, 1955, pp. 270 sg. Anche il fatto che Pindaro (*N.*, 7, 73) usi γυῖον al singolare – in modo davvero poco omerico –, ci dimostra che possedeva già la concezione di "corpo", sempre in sostituzione "poetica" di σῶμα – come parafrasato nello scolio 106. L'uso poco omerico di γυῖον e χρώς rivela che Pindaro non vive più secondo l'immaginario precedente, ma che riprende deliberatamente dal passato forme linguistiche e di pensiero per ragioni esclusivamente estetiche, per via dello stile poetico. È stato ipotizzato che lo stesso Omero abbia usato le espressioni qui discusse come semplici forme fissate nella tradizione poetica, senza che queste corrispondessero per forza al suo pensiero; ma allora non si capirebbe perché non cada negli stessi malintesi di Pindaro, né come mai le nuove idee emergeranno in epoca postomerica in un preciso ordine, di cui fra poco. A ogni modo le poche frasi omeriche che indicano qualcosa di nuovo sono molto più innocue (come vedremo). Elmar Kornexl fa notare che Omero, che non conosce il "corpo", non conosce neppure il concetto di "salute" ("Concept and Assessment of Health", Commentationes Aenipontanae, 21, 1970, pp. 11-27 e 31 sgg.).

14. Cfr. N. Wecklein, "Über Mißverständnisse älterer Wendungen und Ausdrücke bei den griechischen Dichtern, insbesondere bei den Tragikern", *Sitz. Ber. Bayr. Ak.*, 1911, p. 3; e inoltre J.A. Schuursma, *De poetica vocabu-*

lorum abusione apud Aeschylum, H. J. Paris Amsterdam 1932 (come anch'io ho tentato di dimostrare: *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966 p. 160). Sull'uso di μέλη in epoca successiva cfr. H.O. Schröder, "Adnot. crit. ad Gal. Comm. in Plat. Tim.", *C. Med. Gr. Suppl.*, 1, p. 37.

15. *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, Niemeyer, Halle 1931, p. 28. Cfr. p. 176. Sul fatto che anche gli antichi Egizi concepissero un corpo "pluralistico", cfr. W. Wolf, *Die Kunst Ägyptens*, Kohlhammer, Stuttgart 1957, p. 64. Bernhard Schweitzer suggerisce dove trovare forse i primi indizi di una concezione "organica" del corpo nell'arte geometrica (*Die geometrische Kunst Griechenlands*, DuMont Schauberg, Köln 1969, pp. 134 sg. e 143 sg.). Cfr. soprattutto H. Walter, *Griechische Götter. Ihr Gestaltwandel aus den Bewußtseinsstufen des Menschen dargestellt an den Bildwerken*, R. Piper, München 1971; inoltre Elena Walter-Karydi, in modo davvero illuminante, mette in relazione questa espressione con le rappresentazioni geometriche di un combattente a due teste che, sebbene colpito da frecce, continua ad avanzare in battaglia (Ἕνα φρεσὶ θυμὸν ἔχοντε, *Gymnasium*, 81, 1974, pp. 177-181). Cfr. infine la nota 47.

16. Cfr. nota 53. Nell'arte geometrica, che distingue tra μέλη e γυῖα, la figura ritratta risulta più pronta all'azione rispetto, per esempio, a una figura egizia, dalla cui costruzione emerge non solo una chiara visione delle singole parti, ma anche il profilo: nell'opera a rilievo risalta il contorno di un unico piano, il corpo è rivolto verso una precisa direzione e ne viene accentuato il movimento in avanti. Tra i Greci la rappresentazione di una figura che cammina su due gambe e che può muoversi in tutte le direzioni è un prodotto dell'arte classica, ma notiamo che già la figura geometrica "articolata" si stacca dal "contorno". I rilievi egizi, si potrebbe forse osservare, raffigurano gli animali in modo più compiuto degli uomini; l'essere umano diventa completamente umano soltanto nell'arte greca classica, ovvero quando inizia a muoversi liberamente sulle gambe. Una simile "attivazione" coinvolge anche altre parti del corpo: solo ora la mano afferra per davvero, mentre nell'arte egizia si limita a chiudersi intorno a un bastone ecc.

17. Veramente in Omero non troviamo nemmeno un vocabolo che corrisponda a "braccio" e "gamba", ma soltanto per indicare la mano, l'avambraccio, il braccio, il piede, la parte inferiore e la parte superiore della gamba. Manca altresì una parola che designi il tronco nel suo complesso.

18. Queste parole sono state studiate esaurientemente nella dissertazione di Göttingen di Joachim Böhme, *Die Seele und das Ich im homerischen Epos*, Teubner, Leipzig-Berlin 1929. Anche lui ha osservato che in Omero non esiste un vocabolo che indichi l'insieme della vita del sentimento, cioè l'anima e lo spirito, secondo la nostra concezione. Questi pensieri sono stati da me espressi in una recensione del libro di Böhme in *Gnomon*, 1931, pp. 74 sgg. Per le parole νόος e νοεῖν, cfr. K. von Fritz, *Class. Philol.*, 38, 1943, pp. 79 sgg., e 40, 1945, pp. 223 sgg. Per il successivo sviluppo della discussione del concetto di anima in Omero cfr. anzitutto H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, cit., pp. 108 sgg., E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, UC Press, Berkeley 1951, pp. 15 sgg. [cfr. ed. it. *I Greci e l'irrazionale*, Bur, Milano 2017 (8ª ed.)], e – assai stimolante, ma non sempre convincente – il libro di R.B. Onians, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge University Press, Cambridge 1951 [cfr. ed. it. *Le origini del pensiero europeo. Intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, Adelphi, Milano 2006 (2ª ed.)]; inoltre A. Schnaufer, "Frühgriechischer Totenglaube", *Spudasmata*, 20, 1970, pp. 180-205, su ψυχή e θυμός; J.A. Russo e B. Simon, "Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition", *J. Hist. Ideas,* 29, 1968, pp. 483-498; V.N. Jarcho, *Philologus*, 112, 1968, p. 151, in particolare sull'evoluzione postomerica. Jarcho, a p. 157, rimanda a un saggio di T. Zielinski, "Homerische Psychologie" (1922), "le cui conclusioni anticipano di molto pubblicazioni successive", ma che purtroppo non mi è possibile recuperare. Infine Luther (cfr. nota 2), pp. 13 sgg.ì

19. Apollonio Sofista, *Lexicon Homericum*, p. 138, r. 17 Bekker: ῥέθη· τὰ μέλη τοῦ σώματος; scol. *Il.*, XXII, 68: ῥέθη δὲ τὰ ζῶντα μέλη δι' ὧν ῥέζομέν τι.

20. John Warden ("ΨΥΧΗ in Homeric Death-Descriptions", *Phoenix*, 25, 1971, pp. 95-103) fa notare che questi due passi descrivono scene di morte particolarmente significative: quelle di Patroclo e di Ettore.

21. Lo scolio sopra indicato continua: Αἰολεῖς δὲ τὸ πρόσωπον (ῥέθος), καὶ ῥεθομαλίδας τοὺς εὐπροσώπους φασί.

22. Cfr. Saffo, fr. 22, 3 Voigt; ῥεθομαλίς deve aver dunque avuto lo stesso significato di μηλοπάρειος nella frase di Teocrito: "con una faccia simile a una mela". Cfr. inoltre il commento di Pfeiffer a Callimaco, fr. 67, 13; *L.S.J. Suppl.* s.v.

23. διὰ γὰρ μυκτήρων ἡ στόματος ἐκπνέομεν (scol. B *Il.*, XXII, 68).

24. La parola omerica *rhethe* sarebbe dunque da interpretare come "bocca"; per i poeti eolici è attestato che ῥέθος = πρόσωπον, ma non lo possiamo provare; la parola ῥεθομαλίς ci dimostra però l'esattezza dell'interpretazione e anche Sofocle, Euripide e Teocrito usano la parola *rhethos* per "volto". La difficoltà di spiegare il plurale *rhethe* = bocca accanto al singolare *rhethos* = volto, mi pare comunque minore di quella che sorge se si interpreta rhethe come "membra". Sul significato di "bocca" e "volto" cfr. H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, s.v. ῥέθος lat. os.

25. Wolfgang Schadewaldt (*Von Homers Welt und Werk*, Koehler & Amelang, Stuttgart 1954 (2ª ed.), nota 1

a p. 300) fa cominciare a torto l'interpolazione solo al v. 69, ma anche lui la considera dovuta a Tirteo; cfr. M. Leumann, *Homerische Wörter, Reinhardt*, Basel 1950, pp. 210 sgg., e P. von der Mühll, *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Reinhardt, Basel 1952, pp. 332 sg.

26. È interessante notare che Crisippo si vale proprio di questa errata interpretazione omerica per dimostrare che Omero conosce già la psicologia stoica; Crisippo trae la sua conclusione dalla frase: πνεῦμά ἐστιν ἡ ψυχὴ κατὰ παντὸς οἰκοῦν τοῦ σώματος (scol. B *Il.*, XVI, 856; cfr. anche il succitato scolio all'*Il.*, XXII, 68: δείκνυσι δὲ ὅτι κατὰ παντὸς μέλους τὸ ζωτικὸν καὶ ψυχικόν ἐστιν; per quest'interpretazione cfr. per esempio Cris., fr. 785, II, 218 v. Arn.: ψυχή [...] πνεῦμα λεπτομερές ἐστιν διὰ παντὸς διῆκον τοῦ ἐμψύχου σώματος). Secondo questa frase sarà quindi da integrare il fr. 778 von Arnim. Anche l'etimologia ῥέθη τὰ ζῶντα μέλη risale certamente a Crisippo, o perlomeno è legata alla sua interpretazione, in quanto ciò che voleva dimostrare era appunto che *rhethe* ha il significato di membra viventi. Se il passo non fosse, com'è dimostrato, recente, si dovrebbe correggerlo e mettere μελέων al posto di ῥεθέων. Tuttavia non si tiene conto del fatto che, oltre alle espressioni appena menzionate, anche Tirteo vi mette lo zampino.

27. Cfr. Böhme, cit., p. 103.

28. *Ibid*. Nell'*Iliade* (IV, 524, e XIII, 654) viene detto θυμὸν ἀποπνείων di una persona svenuta. Tirteo (7, 24) riprende l'espressione, ma la riferisce a una persona morente – così, però, il passo XXII, 67 dell'*Iliade* non avrebbe alcun senso: ῥεθέων ἐκ θυμὸν ἕληται (cfr. nota 25).

29. Böhme, cit., p. 53 e von Fritz, cit., p. 256. νόῳ non è quindi da prendere in senso locativo ma strumentale. A questo proposito cfr. P. von der Mühll, *Westöstliche Abhandlungen (Festschrift R. Tschudi)*, Harrassowitz, Wiesbaden 1954, pp. 1 sgg

30. Come giustamente osserva Böhme, cit., p. 72.

31. È peculiare che Omero parli di "difficoltà" del riconoscere, laddove quello che si vorrebbe riconoscere è la pienezza del singolo uomo: διαγνῶναι χαλεπῶς ἦν ἄνδρα ἕκαστον (*Il.*, VII, 424).

32. Lo stesso vale per altri verbi omerici, cfr. *Hypomnemata*, 57, pp. 21 sgg. συνιέναι in Omero non è tanto una "comprensione" teorica, basata sulla riflessione, quanto piuttosto un "seguire": chi "comprende" ciò che dice qualcun altro, lo sta ad ascoltare. Le cose cambiano in Pindaro, per esempio nel fr. 105: σύνες ὅ τοι λέγω. μαθεῖν (è di nuovo un verbo essenzialmente aoristico) in Omero significa: "essere abituato". In Pindaro invece il tempo presente, come in μανθάνων οἶσθα (*P.*, 3, 80), fa la sua apparizione in una discreta esortazione a Gerone, pressoché identica a μάνθανε. Si coglie così per la prima volta lo sforzo di imparare, di nuovo in una parenesi (cfr. anche Esiodo, ἐργάζευ, cfr. p. 350). Quando Omero localizza ciò che noi chiamiamo "spirito" nel diaframma (φρένες, πραπίδες – a tal proposito cfr. *Hypomnemata*, 57, pp. 53 sgg.) oppure nel cuore (κέαρ, κραδίη, cfr. nota 29), questi organi del corpo non sono affatto "attivi" in senso spirituale.

33. Anche Platone vede il *nous* come ὄμμα τῆς ψυχῆς: *Simposio*, 219 A; *Rep.*, 7, 533 D; *Teeteto*, 164 A; *Sofista*, 254 A (cfr. R. *Bultmann, Philologus*, 97, 1947, pp. 18 sgg.).

34. Cfr. sopra (soprattutto le note 2 e 8) sul fatto che in Omero ancora nessun verbo descrive precisamente la funzione specifica dell'occhio in quanto tale. Da notare che ἰδεῖν e ὁρᾶν, quando li troviamo insieme a ἐν ὀφθαλμοῖσι, compaiono in forma media – in A 587 e Γ 306 si esprime il dover vedere qualcosa di terribile con i propri occhi (sul significato "affettivo" della diatesi media cfr. *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952, p. 99 [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)].

35. È proprio questo che intende dimostrare anche Dodds quando parla di "intervento psichico", come anche Fränkel quando dice: "L'Io non è isolato, ma un campo di forze aperto" (*Dichtung und Philosophie*, cit., p. 89). Già Georg Misch (*Geschichte der Autobiographie*, Francke, Bern-München 1949 (3ª ed.), vol. 1, pp. 76 sgg.), sulle orme di Jacob Burckhardt e della sua teoria sulla "scoperta dell'individualità", si sofferma in modo davvero notevole ad analizzare questi fenomeni, a partire dai quali tenta di descrivere il "primo emergere dell'individualità tra i Greci". Dato che il livello teorico in Omero non è ancora distinto da quello pratico, *noos* diventa a tratti un "piano", a tratti una "predisposizione" amichevole oppure ostile, ed è per questo che già in Omero possiamo parlare di una predominanza della "rappresentazione", che anche in seguito è rimasta caratteristica della chiarezza del pensiero greco. J. Warden, *Phoenix*, 23, 1969, p. 148, dimostra che in Omero qualsiasi espressione con il significato di "valoroso" o "valore" implica quello di "forte" e "forza", mentre "vile" e "viltà" vogliono dire allo stesso tempo "debole" e "debolezza", e dunque l'anima non vi ha nulla a che fare.

36. Mi rifaccio qui al testo di Wilamowitz, non a quello di Solmsen; cfr. p. 350.

37, Così West sul papiro fiorentino, βουλῇ codd. – νόῳ ἀτενεῖ poi in Pindaro (*N.*, 7, 88).

38. Ma così daremmo una rappresentazione sbagliata del concetto di "attività". Su come questa emerga per la prima volta in Tirteo cfr. p. 277. Il fatto che in seguito, nel concetto greco di ciò che noi chiamiamo "volontà" o i Romani "*voluntas*", il *thymós* ha un ruolo minore rispetto a *noos*, l'organo del "discernimento" (*Einsicht*), lo si può spiegare attraverso la filosofia (cfr. p. 362). Anche l'attività in Omero non è il risultato di un investimento personale di forze, della concentrazione mentale o simili; cfr. su τεύχειν e τυχεῖν: *Die alten Griechen und wir*, Van-

denhoeck & Ruprecht, Göttingen 1962, p. 47 [cfr. ed. it. *Noi e gli antichi greci. Nove giorni di latino*, Pàtron, Bologna 2011], (l'affinità a volte dubbia tra τεύχειν e τυχεῖν risulta evidente nei participi τετυχώς e τετυγμένος), e soprattutto la dissertazione di F.G. Hieronymus, *ΜΕΛΕΤΗ. Übung, Lernen und angrenzende Begriffe*, Küng und Ochsé, Basel 1970. Che l'attività nei verbi omerici non sia così forte come sarà invece successivamente lo dimostra inoltre il fatto che il passivo, come forma contrapposta all'attivo, è ancora poco sviluppato, cfr. H. Jankuhn, *Die passive Bedeutung medialer Formen untersucht an der Sprache Homers*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969; cfr. p. 465, nota 3, e p. 355.

39. Non è mia intenzione sostenere che si possa parlare di "decisione" quando "un altro moto (reazione)" trattiene qualcuno dal seguire la sua "prima reazione", cfr. *Gesammelte Schriften*, cit., p. 58, e C. Voigt, *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer*, Hain, Meisenheim am Glan 1972 (2ª ed.), pp. 27 sg. Ma soprattutto: Omero non descrive affatto il processo, bensì si limita a constatare il risultato. Lo stesso vale nel caso di qualcuno che "trattenne il proprio *thymós*". Cfr. pp. 261 sg.

40. Molto più probabilmente Platone deriva la sua concezione delle diverse *parti* dell'anima dalle concezioni omeriche e usa l'immagine del *thymós* soltanto a scopo "pedagogico"; infatti la differenza fra *nous* e *thymós* si è mantenuta viva proprio nelle massime che invitano alla moderazione.

41. Dove manca comunque, come sottolinea giustamente Dodds (cit., p. 16) qualsiasi idea di un organismo sovraordinato alle parti.

42. Cfr. A.W.H. Adkins, *From the Many to the One, Constable*, London 1970, pp. 62 sgg.

43. Cfr. il più antico documento della dottrina della metempsicosi di Pitagora (Senofane, fr. 7 D), che è allo stesso tempo il più antico, sicuro esempio per l'uso della parola *psyché* diverso da quello omerico. Anche per altre ragioni non si potrà negare che Pitagora usi la parola in questo senso. (Cfr. anche Archil., fr. 21; epigramma di Eretria del Sesto secolo [Friedländer n. 89]; Sim., 29, 13; Ippon., 42; Saffo, 66, 8; Alceo, 110, 34; Aristea, fr. 1, 4; Anacr., fr. 4; cfr. su questo punto O. Regenbogen, *Synopsis. Festgabe für A. Weber*, Schneider, Heidelberg 1948, p. 389, e D. Babut, *Rev.ét. Gr.*, 84, 1971, pp. 25 e 45). Walter Müri (*Festschrift für Edouard Tièche*, Lang, Bern 1947) osserva che i più antichi scritti del *Corpus Hippocraticum* non conoscono la parola *psyché*, ma al suo posto usano γνώμη. Se si distinguono le malattie della γνώμη da quelle del corpo, lo si fa naturalmente perché la capacità di giudizio, nelle malattie "dello spirito", è compromessa.

44. A questo proposito cfr. F. Zucker, *Philologus*, 93, 1938, pp. 32 sgg. (= *Semantica*, pp. 23 sgg.). L'attestazione più antica è in Alcmane, PMG 3, fr. 3, 82.

45. Cfr. H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1921, p. 55, n. 2. Cfr. inoltre espressioni come πυκνὸν ἄχος, ἀδινὰ στενάχειν, μέγα χαίρειν e altre.

46. Cfr. più avanti.

47. Espressioni dell'*Odissea* come δίχα θυμὸς ὀρώρεται (XIX, 524) e δίχα θυμὸς ἐνὶ φρεσὶ μερμηρίξει (XVI, 73) indicano che il *thymós* reagisce in modo duplice, e una reazione segue l'altra; cfr. Voigt, *Überlegung und Entscheidung*, cit., p. 78.

48. Al riguardo e per le forme iniziali della concezione più tarda in locuzioni come ὁμόφρονα θυμὸν ἔχοντες, cfr. *Dichtung und Gesellschaft*, Claassen, Hamburg 1965, pp. 39 sg. [cfr. ed. it. *Poesia e società*, Laterza, Bari 1971]. Ciò che noi chiamiamo "simpatia", "accordo reciproco delle anime" appare in Omero come comunanza di intenzione o di conoscenza; per quest'ultima espressione cfr. per esempio le parole di Teti ad Achille, *Il.*, I, 363: ἐξαύδα μὴ κεῦθε νόῳ, ἵνα εἰδομεν ἄμφω, "raccontami il tuo dolore, non nasconderlo nella tua mente, affinché lo sappiamo entrambi". Un'eccezione è rappresentata dalla frase di Nestore, *Od.*, III, 127: ἐγὼ καὶ δῖος Ὀδυσσεὺς οὔτε ποτ' εἰν ἀγορῇ δίχα βάζομεν οὔτ' ἐνὶ βουλῇ, ἀλλ' ἕνα θυμὸν ἔχοντε – con cui s'intende "ogni volta lo stesso impulso", e cioè *ogni volta* la stessa opinione, sulla base del discernimento. Troviamo qui il tentativo di intrecciare i concetti di *thymós*, *noos* e *phrenes* (ἐπίφρων) allo scopo di raggiungere un'unità dello spirito che trova dietro i singoli organi. Anche nella frase prima citata, ὁμόφρονα θυμὸν ἔχοντε, le idee degli "organi" *phrenes* e *thymós* vengono a sovrapporsi. Ciò è ancora più lampante nel verso di Esiodo (*Teog.*, 661), di cui sopra, e soprattutto in Archiloco, che esorta il proprio θυμός: "riconosci" (cfr. p. 88).

49. Si confrontino al riguardo soprattutto le locuzioni dalle quali Eraclito deriva probabilmente le proprie: *Il.*, XVII, 139: Μενέλαος μέγα πένθος ἀέξων; XVIII, 110: χόλος ἀέξεται; *Od.*, II, 315: καὶ δή μοι ἀέξεται θυμός (forma passiva!) – in tutte si fa riferimento a sentimenti. Sul "fate grande il vostro *thymós*" di Tirteo cfr. p. 278.

50. Cfr. Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, cit., pp. 91 sgg.

51. Cfr. più avanti.

52. Se ne potrebbe riconoscere una prima forma nell'espressione εἴ τι νόος ῥέξει (cfr. p. 87), oppure nell'*Odissea*, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς θυμῷ βουλεύειν (XII, 57).

53. La differenza tra μένος e σθένος è che il primo entra nei γυῖα (così come nei γούνατα), il secondo invece nei μέλη (come κνῆμαι, μηροί, σθῆτος); cfr. *Tyrtaios und die Sprache des Epos*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen

1969, pp. 43 sg. Tuttavia cfr. p. 461, nota 16.

54. F. Pfister in *RE*, s. v. "Kultus", 2117,33. Gli etnologi parlano di *mana* o di *orenda* – che corrispondono evidentemente a ἱερὴ ἴς e a ἱερὸν μένος.

55. Secondo Cornelis Anthonie van Peursen (*Leib, Seele, Geist*, Mohn, Gütersloh 1959) è importante, anche per la filosofia contemporanea, ricordare che la distinzione tra corpo e anima non è qualcosa che l'uomo conosce "per natura", ma che ha dovuto bensì imparare. Nel caso di Omero bisogna tenere presente ciò che Gotthard Günther, ricollegandosi a Hegel, chiama "il grado zero di riflessione della coscienza", dato che il "senso" viene inteso oggettivamente come un dio: "Questa costituzione elementare [...] della coscienza riflette direttamente il contesto oggettivamente chiuso dell'essere e, con la spontaneità di una camera ottica, produce un'immagine semplice del mondo oggettivo" (*Arch. f. Philosophie*, 7, 1957, pp. 19 sgg.).

Capitolo secondo

La fede negli dèi olimpi

In una fiaba tedesca[1] un ragazzo si mette in viaggio per provare la "pelle d'oca": è così sciocco che non sa proprio cosa sia. Suo padre non sa che farsi di lui e lo manda in giro per il mondo perché impari una buona volta a conoscerla, visto che ne ha tanto desiderio. La fiaba presuppone che l'uomo normale conosca per istinto il senso della paura di fronte a ciò che è inconsueto e che non abbia bisogno di apprenderlo – se mai, dovrà vagare a lungo per disimpararlo. La paura di fronte al nuovo e all'inquietante occupa molto spazio nella mente del bambino prima che questi prenda familiarità con l'ordine del mondo che lo circonda, e ha un largo dominio nell'immaginazione dei popoli primitivi, dove si manifesta nelle rappresentazioni religiose. Non è dunque così sciocco chi non conosce la paura. Né del resto la favola vuol dir questo: lo sciocco conquista la figlia del re e i tesori incantati appunto perché ignora cosa sia. Questo saggio-folle, un cugino di Gianni, il ragazzo felice, e del piccolo Nicola,[2] dimostra buon senso in quanto non rabbrividisce davanti alle apparizioni e ai fantasmi, ma solo quando l'ancella gli versa nel letto principesco un secchio di pesci; fra le tante cose paurose, questa è l'unica evidente e reale che gli tocca.

Come impara l'uomo, come imparano i popoli a distinguere la realtà dai fantasmi? In che modo imparano a considerare il naturale come naturale? Il pauroso e l'inquietante, in un primo momento, si presentano all'uomo come il numinoso o il demonico, che la religione dei primitivi cerca di cogliere o di esorcizzare – e infatti il loro superamento implica una trasformazione delle rappresentazioni religiose. La fede negli dèi olimpi che troviamo nell'*Iliade* e nell'*Odissea* ha già compiuto questa trasformazione, e in modo così radicale che a noi riesce difficile intendere questa religiosità, a cui manca a tal punto il senso dell'inquietante. Il saggio-folle della fiaba vince i fantasmi perché non crede in loro. E se i Greci hanno dimenticato che cosa sia la paura, evidentemente

hanno perduto anche una determinata fede, e in misura tale che, nel caso della religione omerica e della fede negli dèi olimpi creata da Omero, vien quasi da dubitare che si possa ancora parlare di "fede". Il nostro concetto di "fede" presuppone infatti la possibilità dell'incredulità; ciò vale per la credenza negli spiriti, ma a maggior ragione per cose più degne di rispetto. La "fede", il *credo*, presuppone l'esistenza di una fede falsa, eretica, in opposizione alla quale si distingue; è perciò legata a un dogma per il quale o contro il quale si lotta. Ciò non esisteva nel mondo greco. Per i Greci gli dèi sono così evidenti e naturali che essi non riescono nemmeno a immaginare che altri popoli possano avere un'altra fede o altri dèi.

Quando i cristiani giunsero in America, le divinità dei nativi americani sembrarono loro ovviamente idoli o demoni, mentre gli ebrei consideravano nemici di Jahvè gli dèi dei loro vicini. Ma, quando Erodoto visitò l'Egitto e conobbe gli dèi indigeni, gli parve cosa naturale trovare anche lì Apollo, Dioniso e Artemide: Bubastis si chiama in greco appunto Artemide (2, 137), Horo è chiamato dai Greci Apollo, Osiride è in greco Dioniso (2, 144) e così via. Così come il re in greco ha un nome diverso da quello egizio e porta insegne diverse da quelle del sovrano egizio o persiano, così come la nave o la via si chiamano in modi diversi in greco e in egiziano e in Egitto hanno un altro aspetto che in Grecia, anche gli dèi degli Egizi sono diversi da quelli dei Greci, ma si possono pur sempre "tradurre" nella loro lingua e nei loro concetti. Può darsi benissimo che non tutti i popoli abbiano tutte le divinità; Erodoto anzi conosce alcune divinità barbariche per le quali non può indicare un nome greco – ma allora si tratta appunto di dèi particolarmente barbarici. In ciò, dunque, i Greci la pensano diversamente dagli ebrei, dai cristiani e dai musulmani, per i quali esiste soltanto il loro proprio, unico e vero Dio, che può essere riconosciuto soltanto se ci si converte a lui. Questa concezione viene facilitata dal fatto che i Greci, sparsi in diverse regioni, onorano i loro dèi sotto diversi aspetti e sotto diversi nomi. L'Artemide di Efeso, la dea dai cento seni, ha un aspetto diverso dalla cacciatrice di Sparta: che c'è allora di strano se in Egitto assume un'altra for-

ma e un altro nome ancora? Gli dèi dei Greci appartengono all'ordine naturale del mondo e per questo non sono legati a confini nazionali o a determinati gruppi. Come possono, del resto, esserci dèi se non quelli la cui esistenza ci appare in modo così naturale ed evidente? Chi potrebbe negare, ad esempio, l'esistenza di Afrodite? Essa agisce in modo visibile presso tutti gli altri popoli nello stesso modo che presso i Greci, e persino fra gli animali. È semplicemente assurdo affermare di non "credere" in Afrodite, la dea dell'amore; si può trascurarla, ci si può non curare di lei, come l'ha trascurata il cacciatore Ippolito, ma Afrodite tuttavia esiste e agisce. Allo stesso modo agiscono ed esistono Atena e Ares. E chi vorrà contestare che, in definitiva, non sia Zeus a custodire il sacro ordine del mondo? Gli dèi esistono come esistono il riso e il pianto, come vive intorno a noi la natura, come ci è dato di attuare cose grandi e solenni, ardue e difficili, vivaci e serene. L'effetto tradisce ovunque la causa vivente. Ma, si potrà obiettare, proprio in Grecia c'è stato chi ha negato gli dèi: Anassagora e Diagora subirono l'esilio e Socrate fu giustiziato, perché negavano la loro esistenza. Ebbene, proprio questi processi dimostrano in che senso possiamo parlare di fede religiosa e di incredulità.

Quasi tutte le persecuzioni giudiziarie per ateismo di cui ci è giunta un'eco dall'antichità cadono nel breve periodo di tempo che va dall'inizio della guerra peloponnesiaca alla fine del Quinto secolo, e cioè nel giro di trent'anni e in un'epoca in cui già si spegneva la vera vita degli dèi olimpi. Questi processi non sono dettati dalla giovanile intolleranza di una religiosità vigorosa e cosciente, bensì dall'irritazione provocata dalla difesa di una posizione perduta. Sulla fede di un tempo ancora unitariamente religioso essi non ci dicono niente. Non si tratta neppure di una questione di "fede", come nei processi cristiani contro gli eretici. A prescindere dal fatto che i veri motivi di questi processi rientrano più nel campo politico che in quello religioso – si pensi alla condanna del filosofo Anassagora con cui si prendeva di mira l'uomo politico Pericle: il motivo religioso era più che altro un pretesto per colpire il nemico politico nella sua posizione difficilmente at-

taccabile – anche le dispute religiose non erano dispute sulla "fede". Questi processi per empietà non riguardavano gli "eterodossi", cioè i seguaci di un'altra religione o di un'altra fede, ma i filosofi. Costoro non venivano accusati perché negassero un determinato dogma, dato che la religione greca non conosceva il dogma in sé – mai troviamo che si sia cercato d'indurre un filosofo greco a ripudiare la propria dottrina erronea. I filosofi venivano piuttosto accusati di ἀσέβεια (*asebeia*): di empietà verso gli dèi, come questa parola si può grosso modo tradurre. L'*asebeia*, punibile con la morte, è un'offesa alle cose sacre: ἀσεβής è, per esempio, colui che sottrae le offerte votive, che danneggia le immagini sacre, profana il tempio, divulga i segreti dei misteri e così via. Ai filosofi non si potevano evidentemente imputare cose del genere.

Il senso delle persecuzioni per *asebeia* si può spiegare soltanto con l'ausilio di un altro concetto greco. Ci è noto il testo dell'atto d'accusa contro Socrate, in cui, come si è soliti tradurre, viene detto: Socrate è colpevole di non credere negli dèi nei quali la città crede e di introdurre altre e nuove divinità. La parola qui tradotta con "credere" è νομίζειν, che doveva quindi risultare anche nella legge in base alla quale fu condannato Socrate: "Chi non νομίζει gli dèi della città è condannato a morte" – il che, tradotto con molta approssimazione, significa: "chi non crede negli dèi della città". Con la parola νομίζειν gli Ateniesi dell'anno 399 intendevano "ritenere vera l'esistenza degli dèi". Socrate, secondo loro, nega l'esistenza degli dèi; e per mezzo del suo *daimonion*, questa sua strana voce interiore, vuole introdurre nuovi dèi, "nuovi demoni", che dovrebbero sostituire gli antichi. Non veniva dunque indicato quale miscredente o eretico, bensì quale negatore degli dèi. Tale accusa non può, anche per questa ragione, accordarsi con le vecchie concezioni religiose, perché il concetto dell'inesistenza degli dèi si manifestò soltanto verso la metà del Quinto secolo e lo troviamo chiaramente espresso, per la prima volta, nel sofista Protagora. È bensì vero che, anche in precedenza, una legge poteva sottoporre a pene severe coloro che non νομίζουσιν gli dèi. Ma allora νομίζειν significa "ritener degno", "rispettare", come ci dice la paro-

la νόμισμα derivata da νομίζειν. νόμισμα significa "ciò che è degno", "che ha valore": per esempio, la moneta, il latino *numisma*, da cui deriva la nostra parola "numismatica". E difatti Eschilo usa questa parola quando parla di chi non rispetta gli dèi, di chi, cioè, non si cura di loro.[3] La legge che prescriveva di "rispettare gli dèi" era interpretata innanzitutto come un divieto di commettere atti di manifesta *asebeia*, cioè sacrilegi, ma anche come un'esortazione a partecipare alle manifestazioni religiose ufficiali, tant'è vero che gli amici di Socrate poterono esplicitamente dichiarare in sua difesa che aveva sempre compiuto i sacrifici rituali. Queste norme, che avevano vigore in Grecia al tempo della vita religiosa primitiva, non riguardavano affatto le credenze e tantomeno le dottrine, i dogmi o simili. Soltanto durante un breve periodo di tempo, ovvero quando l'illuminismo filosofico sembrò distruggere l'ordine stabile della società umana, si ebbero persecuzioni contro i negatori degli dèi, e solamente in Atene. Ma per condannarli si dovette, senza rendersene conto, attribuire a una parola dell'antica legge un senso che originariamente questa non aveva – e una storia della lingua, che avrebbe potuto salvare Socrate, non esisteva a quel tempo. Un'altra volta, nell'antichità più tarda, sentiamo parlare d'intolleranza religiosa: al tempo, cioè, delle persecuzioni contro i cristiani. Ma in questo caso non è la fede ad avere importanza per i pagani; i cristiani vengono piuttosto perseguitati perché rifiutano di prender parte al culto ufficiale, soprattutto a quello dell'imperatore, e quindi alle cerimonie dello Stato. Mai fu chiesto ai cristiani di rinnegare la loro fede, ma soltanto di partecipare alle prescritte cerimonie di culto. Il rifiuto dei cristiani, però, deriva dal fatto che per loro la religione è cosa di fede e di sentimento.

Che cosa era dunque la religione greca? La sua essenza ha a che fare forse con il culto? E il culto, senza ciò che noi chiamiamo fede, è forse qualcosa di diverso dalla magia, cioè l'aspirazione umana a costringere la divinità al proprio volere per mezzo di antichi, sacri incantesimi? Ma allora ritorneremmo proprio a quell'oscuro terrore dal quale la religione olimpica sembra essersi allontanata. Oppure il più profondo bisogno religioso dei Greci si è manife-

stato soltanto nei misteri di Eleusi e di Samotracia, o in quelle sette dionisiache, orfiche o pitagoriche che alimentavano speranze di redenzione e aspettative di una vita beata dopo la morte?

Dal Romanticismo in poi si è infatti ricercata la vera religiosità greca in queste sfere; poiché, mentre Winckelmann e il "classico" Goethe avevano veduto negli dèi olimpi personificazioni di una fantasia artistica piuttosto che veri oggetti di reale venerazione, Creuzer ha voluto invece rintracciare le più genuine e profonde forze religiose dei Greci nelle oscure sfere del simbolismo, del misticismo e dell'estasi, per quanto, così facendo, abbia in realtà proiettato nell'epoca classica e preclassica molti elementi del mondo antico più tardo.[4] Da allora si agita la questione se anche nei confronti degli dèi olimpi, che rispetto a tutti gli altri misteri e le forme ctoniche ed estatiche del culto sono i veri dèi panellenici e "classici", regnanti nella poesia e nell'arte plastica, non esistesse un atteggiamento che noi potremmo, sia pur con decisa modificazione, chiamare "fede".[5] Certo, questi dèi olimpici sono qualcosa di più che il prodotto di uno spirito scherzoso o addirittura frivolo, anche se per noi, cresciuti nelle concezioni di fede e di religione del Nuovo e del Vecchio Testamento, non sia proprio facile intenderne il senso. Ai Greci invece sembrerebbe strano, per esempio, il modo in cui Gedeone tratta col suo Dio nel *Libro dei Giudici* (6, 36-40): Gedeone vuol muovere guerra contro i Madianiti e prega Iddio perché gli conceda un segno della sua protezione. Porrà sull'aia un pezzo di pelle: al mattino seguente dovrà essere umida di rugiada e l'aia attorno asciutta; ciò dovrà testimoniare che Dio non l'ha dimenticato. Dio esaudisce Gedeone e fa quanto gli è stato chiesto. Ma poi Gedeone torna a pregarlo: questa volta è, al contrario, la pelle che deve rimanere asciutta, e l'aia umida. La grazia si rivela infatti nel sovvertire l'ordine naturale delle cose: a Dio nulla è impossibile. Anche nel mito greco avviene che gli eroi chiedano un segno visibile dell'assistenza divina, ma i segni in questo caso sono la folgore, il volo di un uccello, uno starnuto, tutte cose che, secondo le leggi della verosimiglianza, non è reali-

stico pensare che avvengano proprio nel momento desiderato, ma di cui si potrebbe tuttavia sempre dire che sono accadute per un felice caso (ἀγαθῇ τύχῃ). Che invece il postulante chieda addirittura che l'ordine naturale venga invertito, come pretende Gedeone, e che la fede si rinsaldi grazie al paradosso, questo i Greci non lo possono ammettere. Il detto attribuito a Tertulliano, *credo quia absurdum*, non è greco, contrasta anzi con la mentalità greco-pagana.[6] Secondo la concezione classica greca anche gli stessi dèi sono sottoposti all'ordine del cosmo, e in Omero prendono sempre parte all'azione nel modo più naturale. Persino quando Era costringe Elio a tuffarsi veloce nell'oceano, il fatto rimane "naturale", poiché Elio è raffigurato come un auriga, che ben può una volta tanto far correre i suoi destrieri più velocemente del solito. Questa non è certo magia che tenti di sovvertire la natura. Gli dèi greci non possono creare dal nulla – per questo non esiste presso i Greci una storia della creazione[7] –, ma possono soltanto inventare o trasformare. Si potrebbe quasi dire che il soprannaturale si attui in Omero secondo un ordine prestabilito, e si possono persino fissare delle regole secondo cui gli dèi intervengono, o addirittura *devono* intervenire nelle vicende della vita terrena.[8]

In Omero gli dèi promuovono ogni mutamento. L'*Iliade* ha inizio con la peste mandata da Apollo; Agamennone viene indotto a restituire Criseide e, poiché si prende in compenso Briseide, provoca così l'ira di Achille. In questo modo viene avviata l'azione del poema. Al principio del secondo libro Zeus manda a Agamennone un sogno ingannevole per promettergli la vittoria e indurlo alla battaglia; ciò è invece causa di lotte e sciagure per i Greci. E così si va avanti. Al principio dell'*Odissea* abbiamo l'adunanza degli dèi, in cui viene deciso il ritorno di Odisseo, e gli dèi continuano a intervenire finché da ultimo l'eroe, con l'aiuto di Atena, uccide i Proci. Due azioni si svolgono parallele: l'una nel mondo superiore degli dèi, l'altra sulla Terra, e tutto ciò che succede quaggiù avviene perché gli dèi l'hanno concordato.

L'azione umana non ha alcun inizio effettivo e indipendente;

quello che viene stabilito e compiuto è decisione e opera degli dèi. E, poiché l'azione umana non ha in sé il suo principio, non ha nemmeno una propria fine. Soltanto gli dèi agiscono in modo da raggiungere quello che si sono proposti; e se anche il dio non può portare a compimento ogni cosa, e se a Zeus, per esempio, non è concesso di salvare dalla morte il figlio Sarpedonte, o se Afrodite viene addirittura ferita in battaglia, a loro viene pur sempre risparmiato il dolore degli uomini, destinati a morire.

Questa vita superiore degli dèi conferisce un senso proprio all'esistenza terrena. Agamennone parte per la guerra e vuole vincere, ma Zeus ha stabilito già da tempo che i Greci debbano essere sconfitti; e così tutto quello che gli uomini compiono, con fervore e passione, mettendo in gioco anche la vita, è guidato dalla mano leggera degli dèi: i loro propositi si compiono, e soltanto a loro è nota la fine di ogni cosa. Questa azione degli dèi nell'epopea omerica è stata battezzata "apparato divino", quasi che il poeta potesse far intervenire gli dèi a suo arbitrio, come se si trattasse di un artificio poetico per rimettere in moto l'azione bloccata.

Nell'epopea antica più tarda questo "apparato divino" si è talmente irrigidito che Lucano lo può eliminare,[9] sebbene i suoi contemporanei gliene facciano rimprovero. Ma non dipende certamente dall'arbitrio del poeta omerico stabilire quando gli dèi debbano entrare in scena – anzi, questi intervengono proprio nei momenti in cui l'"apparato divino" è del tutto superfluo, perché il dio non interviene per giustificare un'azione difficilmente giustificabile, ma piuttosto là dove per la coscienza illuminata l'intervento del dio è elemento perturbatore di un'azione semplice e piana.

All'inizio stesso dell'*Iliade*, quando scoppia la lite fra Agamennone e Achille, Agamennone pretende la restituzione di Briseide e provoca Achille a tal punto che questi afferra la spada e si chiede se non debba levarla contro Agamennone. Appare allora Atena (si manifesta, com'è detto espressamente, soltanto a Achille), che lo trattiene e lo ammonisce a non lasciarsi trasportare dall'ira; se riuscirà a dominarsi, il vantaggio sarà suo.[10] Achille segue senza esita-

zione il consiglio della dea e ricaccia la spada nel fodero. Il poeta non aveva bisogno qui di nessun "apparato": Achille semplicemente si domina, e il fatto che non si scagli contro Agamennone potrebbe trovare la sua giustificazione in un moto interiore. L'intervento di Atena è per noi un elemento che disturba la motivazione piuttosto che renderla accettabile; ma per Omero la divinità è qui necessaria. Ci aspetteremmo una "decisione", cioè una riflessione e un'azione, da parte di Achille; in Omero, invece, l'uomo non si sente ancora promotore della propria decisione (ciò avverrà solo nella tragedia): ogni volta che, dopo aver riflettuto, prende una decisione, si sente spinto a ciò dagli dèi. Anche a noi, se ritorniamo con la mente al passato, viene meno la coscienza di aver fatto un qualcosa, e allora ci chiediamo come mai ci sia venuta quell'idea, quel pensiero. Se poi al concetto che il pensiero ci sia "venuto" diamo un'interpretazione religiosa, non saremo tanto lontani dalla fede omerica. Si potrebbe ricordare qui come tali concezioni si presentino in una forma alquanto irrigidita nelle dottrine filosofiche dell'*assistentia Dei* di Descartes e degli occasionalisti. In Omero non esiste la coscienza della spontaneità dello spirito umano, cioè la coscienza che le decisioni volontarie e in genere i moti dell'animo e i sentimenti abbiano origine nell'uomo stesso. Quello che vale per le vicende dell'epopea vale anche per il sentimento, il pensiero e la volontà: ciascuno di loro ha la propria origine presso gli dèi. A buon diritto si può qui parlare di una "fede" negli dèi. Questa funzione del divino è stata più volte rilevata da Goethe e, in forma più concisa, nel colloquio con Riemer: "Ciò che l'uomo onora come Dio è l'espressione della sua vita interiore".[11] Storicamente si potrebbe affermare l'inverso: la vita interiore dell'uomo è il divino colto nell'uomo stesso. Infatti ciò che più tardi verrà inteso come "vita interiore" si presentava in origine come intervento della divinità.

Ma con ciò si è raggiunto soltanto qualcosa di assai generico: *ogni* primitivo si sente legato agli dèi e non ha ancora acquistato consapevolezza della propria libertà. Furono i Greci per primi a spezzare questi legami di dipendenza, ponendo così le basi della

nostra civiltà occidentale. È possibile trovare anche in Omero elementi che preannuncino quest'evoluzione? Osserviamo bene. Nella scena ricordata, Atena interviene proprio là dove si manifesta un vero mistero: non soltanto qualcosa d'inconsueto, bensì il miracolo dell'affacciarsi della spiritualità nel mondo delle apparenze, cioè il mistero che interessava Descartes. Anche l'imperscrutabilità di questo mondo dello spirito, che al tempo di Omero non è ancora stato scoperto, viene per così dire intercettata dalla fede nel divino; una sensazione certa e chiara di ciò che è naturale, una sensibilità, si potrebbe dire, della ragione, fa sì che in Omero l'intervento degli dèi avvenga proprio in quei casi in cui lo spirito – la volontà, il sentimento, il senso dell'accadere – prende una nuova direzione.

Nella scena descritta una lieve sfumatura distingue la fede greca da qualsiasi orientalismo. Atena incomincia a dire: "Io vengo dal cielo per placare il tuo sdegno, se vorrai seguirmi (εἴ κε πίθηαι)".

Quanta leggiadria in queste brevi parole! Un discorso simile presuppone forme sociali aristocratiche: contenendo le reciproche esigenze, l'uno rispetta l'altro con senso di cavalleresca cortesia. Questo nobile contegno regola anche i rapporti fra gli immortali e i mortali. Il dio greco non avanza fra turbini e tempeste per stordire l'uomo, e l'uomo non sente con terrore tutta la sua debolezza di fronte al divino. Quasi a un suo pari Atena dice: "Seguimi, se vuoi", e Achille risponde franco e sicuro: "Anche quando si è adirati, conviene sempre seguire gli dèi". In Omero, quando un dio appare all'uomo, non lo annienta nella polvere, ma al contrario lo eleva e lo rende libero, forte, coraggioso e sicuro. Ogniqualvolta si debba compiere qualcosa di grande e decisivo, il dio entra in scena per ammonire ed esortare, e l'uomo prescelto all'azione procede fiducioso per la sua via. Una certa diversità fra l'*Iliade* e l'*Odissea* si può trovare nel fatto che l'azione degli dèi si manifesta nell'*Iliade* a ogni singola svolta degli eventi, mentre nell'*Odissea* gli dèi fungono piuttosto da accompagnatori costanti

dell'azione umana. In un punto i due poemi concordano: ogni volta che si compie un'azione non comune, la sua origine risiede nel divino. Ma tutto ciò che non si vuole riconoscere come atto proprio è azione cieca, folle, abbandonata dal dio. In Omero non sono i deboli, ma i forti e i potenti a essere più vicini alla divinità; il senzadio, quello a cui gli dèi non sono vicini, a cui nulla donano, è Tersite. E la sensazione che l'uomo prova di fronte al divino non è il terrore e neppure lo spavento o la paura,[12] tantomeno la devozione o il rispetto – sensazioni queste che sono ancora troppo affini all'orrore, e che concepiscono il divino in senso più inquietante di quanto non avvenga generalmente in Omero. Certo, la divinità non è neppure intesa con umiltà o amore; ciò avverrà solo col cristianesimo. Il particolare sentimento con cui gli uomini di Omero accolgono il divino, quando si fa loro incontro, si rivela nella scena di Achille: "Atena apparve dietro a lui e lo ghermì per le chiome. Achille trasalì e si voltò; subito riconobbe Pallade Atena: terribili splendevano i suoi occhi". Sorpresa, meraviglia e ammirazione sono i sentimenti che l'apparire della divinità risveglia nell'uomo omerico. In molti punti dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, all'apparire del dio o della dea, l'uomo rimane stupito e meravigliato dinanzi alla divinità che ora può scorgere. Non è forse l'atto della preghiera un gesto di ammirazione anche per i Greci dei secoli più tardi?

La sorpresa e l'ammirazione non costituiscono un sentimento specificamente religioso, nemmeno in Omero. Anche le belle donne e i forti eroi vengono guardati con ammirazione, come pure gli arnesi artisticamente lavorati sono "una meraviglia a vedersi". Tuttavia il sentimento che il Greco prova davanti al bello è sempre accompagnato da una sorta di brivido religioso; l'ammirazione conserverà sempre, per lui, qualcosa del suo carattere di orrore sublimato. È questo un sentimento molto diffuso, per cui i Greci dei primi secoli avevano una particolare recettività. L'ammirazione si prova verso le cose che non ci sono completamente estranee, ma che sono solamente più belle e più perfette dell'ordinario. L'espressione greca che indica ammirazione (θαυμάζειν) de-

riva da θεᾶσθαι, che significa "guardare": l'ammirazione è lo sguardo meravigliato, non s'impossessa, come l'orrore, di tutto l'uomo. L'occhio dà distanza alle cose e le coglie come oggetti. Se dunque all'orrore davanti all'ignoto si sostituisce l'ammirazione per il bello, il divino diviene più lontano e nello stesso tempo più familiare, non s'impadronisce interamente dell'uomo, non lo costringe a sé, e tuttavia riesce più naturale.

L'uomo di Omero è libero davanti al suo dio; se riceve un dono divino ne è orgoglioso, e tuttavia resta modesto, perché sa bene che ogni grandezza proviene dalla divinità. E quando l'uomo deve soffrire per un dio, come Odisseo per Poseidone, non si umilia e non si piega, ma affronta coraggiosamente questa ostilità e, nonostante la passione, contiene il suo sentimento fra l'umiltà e l'arroganza. Non è facile rispettare questa sottile linea di demarcazione; la divinità greca, a differenza della divinità ebraica, indiana o cinese, provoca all'imitazione, e i Greci hanno sempre corso il rischio di superare con presuntuosa temerarietà i limiti. Questa ambiziosa passione (ciò che i Greci chiamano *hybris*) l'Europa l'ha ereditata proprio dai Greci (nonostante il cristianesimo, anzi in un certo senso potenziata dal cristianesimo) come un vizio contrapposto alle sue virtù, e ha sempre dovuto pagarne le conseguenze. Questi dèi sono ῥεῖα ζώοντες ("dalla facile vita"): la loro vita è particolarmente "viva" perché non conoscono le tenebre e l'imperfezione che la morte introduce nella vita dell'uomo, ma soprattutto perché è una vita cosciente, e il senso e il fine dell'azione sono presenti agli dèi in maniera diversa che agli uomini. Le contese, le avversità e le delusioni sono conosciute dagli dèi solo in quanto rendono più intensa la loro vita; ne fanno parte anche la lotta e il piacere di esercitare le proprie forze, e gli dèi sarebbero morti se non conoscessero anche loro la gelosia e l'ambizione, la vittoria e la sconfitta.

La morte e le tenebre sono relegate il più lontano possibile, ai confini di questo mondo. La morte è un nulla, o poco più, in cui gli uomini precipitano. Su ogni vita terrena incombe come

un'ombra il pensiero che anche le cose più prospere e forti dovranno morire, e questo pensiero può gettare gli uomini nella più profonda malinconia. Ma per quanto compiano con fedeltà i doveri verso i defunti, il pensiero della morte ha ben poca importanza nella loro vita. E poiché ogni cosa vivente ha una fine, anche la libera vita degli dèi trova un limite in quello che, se non per cieco caso, perlomeno secondo un ordine prestabilito deve accadere; per esempio nel fatto che i mortali debbono morire. Allo stesso modo gli dèi cercano di contemperare anche i loro vicendevoli desideri e, dopo le querele e i litigi, Zeus finisce con il ristabilire la pace e riconciliarli davanti al nettare e all'ambrosia. Talvolta il dio minaccia con violenza e ricorda i selvaggi tempi primitivi; ma Omero evita di rievocare le lotte che gli Olimpi hanno dovuto sostenere contro Crono e i Titani e contro i Giganti. Senza dubbio in questi miti della lotta tra divinità si riflette il fatto che gli Olimpi non hanno regnato sempre, che nei tempi andati v'era un'altra religione e, sebbene in questi vinti dèi non si debbano semplicemente vedere le divinità in cui gli uomini dei tempi antichi hanno creduto, tuttavia il contrasto sta a indicare in che cosa consista l'essenza degli ultimi arrivati. Quelli sconfitti non sono spiriti maligni, astuti, sensuali; sono selvaggi, sfrenati, nient'altro che pura forza bruta. Gli Olimpi hanno fatto trionfare l'ordine, il diritto, la bellezza. La titanomachia e la gigantomachia stanno a testimoniare ai Greci che il loro mondo si è imposto a qualcosa di estraneo; insieme a quella contro le Amazzoni e contro i Centauri, queste lotte rimangono per sempre simboli della vittoria greca sul mondo barbaro, sulla forza bruta e sull'orrore.

Molti elementi della religione greca primitiva sono sopravvissuti fin nei tempi più luminosi della Grecia, perché il senso dell'inquietante e dello spettrale, la superstiziosa credenza negli spiriti e le pratiche di magia non sono mai cessate. Se quest'elemento manca nell'epopea, è perché è stato coscientemente trascurato.[13] Assistiamo all'ultima fase di questa evoluzione nell'*Iliade*, dove le rappresentazioni della Moira[14] e del *daimon* hanno un ri-

lievo maggiore che nell'*Odissea*. Numerose sono in Omero le tracce di una fede primitiva. Molti degli epiteti sonanti attribuiti agli dèi sono certamente serviti, già nei tempi anteriori, all'evocazione magica del nume, mentre molti altri hanno designato il dio in una funzione speciale, il che più non si addice alla sua essenza purificata, come, ad esempio, il "lungi saettante Apollo", "Zeus adunatore di nembi"; ve ne sono poi anche parecchi che ricordano addirittura la primitiva forma animalesca del dio: "Atena dagli occhi di civetta", "Era dagli occhi bovini". Ma fra questi epiteti, che siamo abituati a considerare tipicamente omerici, appare talvolta qualcosa che in verità è ancora più omerico, come quando Apollo e Atena vengono chiamati semplicemente "gli dèi belli e grandi". Qui predomina un elevato senso di rispetto e d'ammirazione, ma l'antica fede non è ancora del tutto dimenticata. Si potrà discutere se siano stati già i nobili della Tessaglia a elevare Zeus, signore dell'Olimpo tessalico, a re degli immortali e padre degli dèi e degli uomini, tuttavia non si potrà affermare che la totale scomparsa di ogni forma ctonica, della venerazione per la Madre Terra, per Gea e Demetra – tratto questo essenziale e caratteristico della religione omerica – sia avvenuta soltanto perché i grandi della Tessaglia hanno di proposito voluto liberare la loro religione da ogni forma di volgarità. Ciò sarà piuttosto avvenuto nelle colonie dell'Asia Minore, presso quei Greci che si erano staccati dal suolo patrio e dai suoi antichi centri di culto. L'intelligibilità e la chiarezza della fede omerica saranno in genere da attribuire a quei liberi aristocratici delle città dell'Asia Minore che, resisi indipendenti, si erano allontanati dalla Grecia e, lasciando dietro a sé le oscure forze della terra, innalzavano ora il loro celeste dio Zeus a signore degli dèi e degli uomini. Questi dèi non sono nati dal culto, né sono sorti dalle speculazioni dei sacerdoti, ma vennero creati nel canto, insieme agli eroi achei. Questi ultimi però nascono dal ricordo del mondo eroico miceneo, mantenutosi vivo anche attraverso secoli oscuri, e dalla nostalgia per tempi perduti e per la patria abbandonata. ("Come sono adesso gli uomini..." è detto con rimpianto in Omero). Questo mondo lontano non è però ir-

rimediabilmente perduto come l'Età dell'Oro o il Paradiso, ma è ancora accessibile al ricordo e viene concepito come storia del proprio passato.[15] Così il sentimento col quale si accolgono queste figure non è di nostalgia o rimpianto per ciò che ormai non può più ritornare, ma di ammirazione. E da questa nostalgia per qualcosa che è perduto nascono anche gli dèi olimpici: sono veri e reali, ma sublimati nella lontananza.

Erodoto, originario lui stesso della terra di questa poesia, afferma che Omero e Esiodo donarono ai Greci i loro dèi. E, poiché Omero diede ai Greci anche una lingua letteraria accessibile a tutti, dobbiamo ritenere che sia stato Omero (prendendo questo nome nel senso molto vago che ha assunto nell'indagine filologica) a foggiare il mondo spirituale dei Greci, la loro fede e il loro pensiero. Questi dèi omerici ci sono familiari a tal punto che non possiamo valutare appieno quanto ardito sia stato il crearli. Anche se queste figure olimpiche non hanno mai regnato da sole, se, specialmente nella Grecia continentale, si conservarono o addirittura s'introdussero nuove divinità ctonie, mistiche ed estatiche, tuttavia l'arte, la poesia e ogni più alto interesse spirituale è stato determinato dalla religione omerica. Quando, poco dopo la creazione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, la plastica greca tende a rappresentare grandi e belli[16] gli dèi, e per queste immagini della divinità vengono costruiti edifici che non sono destinati a un culto determinato o a un determinato mistero, ma non vogliono esser altro che una bella dimora per la bella immagine del dio, gli artisti non fanno altro che dare forma nella pietra a quello che il poeta ha espresso con la parola. Per tre secoli l'arte greca si è affaticata a raffigurare questi dèi sempre più belli e più degni di ammirazione.[17] Anche quando, come al principio della tragedia attica, le forze tenebrose acquistano di nuovo importanza e di nuovo si agita il senso oscuro dell'orrore, sono sempre gli dèi olimpi e il loro stile a dare il tono alla grande arte: Eschilo stesso prende più volte la vittoria degli Olimpi sugli antichi demoni a materia delle sue creazioni poetiche, portando così l'azione dei suoi drammi a una risoluzione ar-

moniosa.

Sebbene nell'epopea omerica siano gli dèi a garantire il senso degli avvenimenti, tuttavia l'interesse del poeta non è diretto in particolar modo alla scena celeste, bensì si rivolge soprattutto all'ira di Achille e alle vicende di Odisseo. Neppure il destino degli eroi, fin dall'inizio, è soggetto al volere divino (come, ad esempio, nell'*Eneide*), che ogni cosa guida a un fine prestabilito e importante. L'azione che si svolge fra gli uomini non serve a un superiore scopo; al contrario, presso gli dèi accade solo quel tanto che è necessario a rendere comprensibile lo svolgersi degli avvenimenti terreni, senza che il corso naturale della vita terrena venga perciò mutato. E forse la cosa più mirabile del mondo omerico è che, nonostante il vivace intervento degli dèi, l'azione e le parole degli uomini siano tanto naturali.

Il "naturale"! Più volte si è già presentata questa parola. Ma che cosa è il "naturale"? Pure lo sciocco ma furbo della fiaba, che prendeva ogni cosa con naturalezza, si sentirebbe imbarazzato a dare una risposta. Le teorie moderne non potrebbero far altro che associare l'idea di questo "naturale" a quella del razionale, mentre qui lo incontriamo nel campo religioso. È nei poemi omerici che questa idea fa la sua prima comparsa nel mondo, e precisamente in termini di una "naturale esistenza" dell'uomo messa in rapporto col senso profondo dell'esistenza divina; ma, poiché questi dèi non intervengono nella vita umana con prepotenza o con assurdo terrore, questa può tranquillamente svolgersi secondo la propria tacita legge. Ora, stando i Greci pieni d'ingenua ammirazione davanti a un mondo significativo e ordinato, valeva per loro la pena di far agire le mani e gli occhi, ma soprattutto l'intelligenza. Il mondo bello si presentava loro pieno di seduzione e prometteva di svelare il suo significato e la sua armonia. Dalla meraviglia e dall'ammirazione è sorta la filosofia in un senso ancora più ampio di quanto non pensasse Aristotele.[18]

Hegel dice a un certo punto delle *Lezioni sulla filosofia della Storia*: "La religione è quel luogo ove un popolo si dà la definizio-

ne di ciò che considera come Vero". E quando Platone indica come vero il Perfetto, "l'idea del Bene", in questa affermazione sopravvive quel pensiero fondamentale che troviamo nella fede negli dèi olimpi. Anche l'arte plastica dei Greci ci dice che il mondo delle apparenze è bello e ha un senso profondo, purché lo si sappia giustamente intendere. E soprattutto è sorta in Grecia la scienza, a partire da questa fiducia che il nostro mondo sia razionale e aperto al pensiero umano: così gli dèi olimpi ci hanno resi europei.

Questa fede non è un ottimismo illuministico. L'antitesi ottimismo-pessimismo è troppo banale per poter aver qui un valore; i Greci si potrebbero piuttosto chiamare pessimisti: è con profonda tristezza che parlano della vita, perché gli uomini scompaiono miseramente come le foglie d'autunno. E di là dalla vita la tristezza è pure maggiore. La vita potrà essere serena o triste, ma la più alta bellezza si trova tuttavia in questo mondo, dal quale sono sorti gli dèi come la creazione più perfetta, più bella e più reale. Per i Greci dei primi secoli le miserie di quaggiù trovano giustificazione nel fatto che gli dèi conducono una vita facile e bella, mentre per i Greci dei secoli successivi la vita terrena trova una sua ragione d'essere, in quanto possono osservare e ammirare il corso regolare delle stelle. E, se per Platone e Aristotele la vita teorica e contemplativa è più importante di quella pratica e innalza l'uomo al di sopra delle cose terrene, questa "teoria" contiene aspetti di un sentimento religioso che risale al θαυμάζειν omerico. Senza dubbio, gli dèi sono stati le vittime di questa progressione del pensiero verso la filosofia, e hanno perduto il loro compito naturale e immediato man mano che l'uomo diveniva più cosciente della propria esistenza spirituale. Se Achille spiegava le proprie decisioni con l'intervento della dea, l'uomo del Quinto secolo portava nella consapevolezza della propria libertà anche la responsabilità delle sue decisioni; il divino da cui si riteneva guidato e davanti al quale si sentiva responsabile veniva sempre più rigorosamente determinato dal concetto del giusto, del buono e dell'onesto, o come altrimenti si voglia chiamare la norma che regola l'azione. Il divi-

no diviene così sempre più sublime, ma gli dèi perdono in pari tempo la pienezza della loro vita, in origine così intensa. I processi contro i filosofi come Socrate cadono in questo periodo di tempo e dimostrano quanto sia profondamente sentita questa trasformazione. Si potrebbe forse rimproverare a Socrate di essersi allontanato dagli antichi dèi; ma in un senso più profondo egli continua tuttavia a servire gli dèi olimpi, che un tempo avevano aperto gli occhi ai Greci. È assurdo pensare che Apollo o Atena abbiano considerato lo "spirito" come loro nemico, e Aristotele (*Met.*, 983) da vero greco dice che il dio non rifiuta all'uomo il sapere. Se, parlando di ostilità contro lo spirito, ci si vuol richiamare al mondo greco, bisogna riportarsi alle oscure rappresentazioni di potenze ctonie, di un culto contrassegnato dall'ebbrezza e dall'estasi, ma non ci si deve riferire alle grandi opere greche, all'epica, alla poesia di Pindaro o alla tragedia.

Gli dèi olimpi sono morti con la filosofia, ma sono sopravvissuti nell'arte, rimanendo uno dei più importanti soggetti artistici anche con l'affievolimento della fede naturale; e anzi hanno trovato la loro forma più perfetta e più determinante per le età future solo a partire dall'epoca di Pericle, e cioè quando gli artisti non erano certamente più credenti nel senso antico. Anche la poesia antica, fino ai primi secoli dell'era cristiana, trae i suoi principali soggetti dal mito degli dèi olimpi. E quando risorgono con il Rinascimento, ciò avviene nell'arte.

Il carattere significativo e naturale degli dèi olimpi non sta soltanto nel loro intervento, di cui ci siamo finora quasi esclusivamente occupati, ma la loro stessa esistenza ci dà un'immagine significativa e naturale del mondo, ed è soprattutto questo che ha influito sui secoli più tardi. Per i Greci l'esistenza si rispecchia negli dèi.

Tutto ciò che c'è di grande e di vivo nel mondo si manifesta in loro, in modo limpido e chiaro. Nessun elemento vitale e naturale è ripudiato e tutte le forze dello spirito e del corpo agiscono anche presso gli Olimpi non in forma cupa e tormentosa, ma serena,

libera e purificata. Non una singola forza è destinata a prevalere, ma tutto è messo al suo posto naturale e innalzato in un cosmo dotato di senso. La vita non è, però, ordinata in modo arido e freddo, e gli dèi attuano in modo vivo la loro grande esistenza. Basterebbe un esempio: Era, Atena, Artemide e Afrodite sono le figure principali fra le donne dell'Olimpo. Si potrebbe raggrupparle così: Era e Afrodite, la donna come madre e come amante; Artemide e Atena, le vergini, l'una dedita alla vita solitaria secondo natura, l'altra spirituale e operante nella collettività. E si potrebbe dire ancora altro in proposito, come cioè in queste quattro donne siano rappresentate quattro possibilità del femminino. In queste quattro divinità il femminino viene suddiviso secondo le sue particolarità spirituali e quindi reso comprensibile. Le quattro dee, provenienti da quattro culti del tutto diversi, hanno assunto questa figura quando sono state accostate insieme; sorgono dalla meditazione sulle diverse forme in cui si manifesta il divino, e in loro si nasconde l'embrione di un sistema, anche se l'elemento tipico e universale non appare sotto forma di concetto. E questo vale per tutti gli dèi olimpi: ciascuno di loro ha il proprio significato fintantoché è in rapporto con gli altri. Ogni luogo in Grecia può avere il proprio dio da onorare e può sentirsi sotto la sua protezione speciale – a patto che queste divinità siano incluse nella cerchia degli Olimpi, limitando la propria azione e così anche il proprio carattere.

Quella luce d'idealità che presenta la concezione greca degli dèi salva i Greci dal pericolo di ridurre il tipico al caricaturale. Le dee greche, malgrado la loro unilateralità, sono esseri perfetti e belli; hanno naturalmente la nobile semplicità e la pacata grandezza che Winckelmann considerava come l'essenza del classicismo. Tuttavia non tutta l'essenza del mondo greco è espressa in questo ideale di classicismo. Gli Olimpi conoscono tutte le passioni, senza che per questo perdano nulla della loro bellezza, e sono troppo sicuri della propria dignità per non abbandonarsi talvolta tranquillamente a ben audaci capricci. A noi riesce difficile comprendere come gli dèi in cui si crede possano divenire oggetto degli

scherzi aristofaneschi. Ma il riso fa pur parte di quello che c'è di profondo, fecondo e positivo nella vita, ed è perciò più divino per i Greci della tetra solennità che a noi sembra più confacente alla devozione. Tre cose accomunano gli dèi olimpi: la vita intensa, la bellezza e la chiarezza dei contorni spirituali. Quanto più problematica diviene la fede in questi dèi – e lo diviene del tutto nei poeti romani che l'hanno trasmessa all'Occidente –, tanto più profondo appare il contrasto tra la loro vita serena, facile e bella e il mondo reale. In Omero la vita umana acquista senso dagli dèi, ma per Ovidio tutto in fondo è senza significato, e soltanto con un senso di nostalgia si possono alzare gli occhi verso tanto splendore. Come verso una liberazione e un conforto ultraterreno, Ovidio si rifugia in questo antico mondo perfetto.[19] Così nelle *Metamorfosi* gli dèi olimpi sono già del tutto "pagani", nel senso che la loro libertà e vitalità non viene più rappresentata in maniera semplice e ingenua. Al posto di una fresca vitalità e del burlesco subentra in Ovidio (ed era apparso già prima di lui)[20] il mordace e il frivolo. Tuttavia gli dèi di Ovidio sono legittimi discendenti di quelli di Omero, dai quali hanno ereditato la limpidezza, la bellezza e la vitalità, e viva è rimasta l'ammirazione per loro. Il senso profondo e lo spirito proprio degli dèi olimpi trapassano, è vero, nello spiritoso; ma, siccome Ovidio è veramente spiritoso, troviamo anche qui una vigile chiarezza e una fine grazia, di cui gli dèi olimpi non possono veramente sentirsi scontenti. Infatti, quando ad esempio si parla di Apollo che insegue Dafne, la fanciulla selvaggia e sdegnosa, e, rincorrendola, le dichiara il suo appassionato amore, lui, il dio dai bei riccioli, vede ondeggiare davanti a sé i capelli di lei *et, quid si comantur ait*; "ah" dice "se solo fossero pettinati!". Ovidio ci narra la storia di Orfeo che, profondamente addolorato, ha dovuto abbandonare Euridice nell'Ade. Dopo di che – narra Ovidio – Orfeo inventò la pederastia, sia perché aveva fatto così cattiva esperienza con le donne, sia perché voleva mantenersi fedele alla moglie.

È soprattutto questo mondo, un po' impertinente, ma geniale e

luminoso, degli antichi dèi, che il Rinascimento ha conosciuto. Si capisce che il suo carattere specificamente pagano abbia dovuto esercitare un'azione particolarmente forte, poiché ora gli dèi sereni si presentavano sullo sfondo di un cristianesimo ascetico. Se il Rinascimento ha appreso a contemplare e ammirare la bellezza e la grandezza del mondo, lo deve alle figure dell'Olimpo e del mito classico.

L'affievolirsi, e il conseguente spegnimento, di questa viva ammirazione per l'antico ha avuto inizio certamente prima di Ovidio, ed è la naturale continuazione di quel processo illuministico che aveva portato dall'oscuro senso dell'orrore alla libera ammirazione del divino. Già Democrito loda la ἀθαυμαστία e la ἀθαμβία (il "non meravigliarsi"); per il saggio stoico la cosa più sublime è non scomporsi mai davanti a nulla, mentre Cicerone e Orazio lodano il *nil admirari*.[21] Tuttavia è più vicino allo spirito greco e classico il vecchio Goethe quando dice: "La cosa più sublime cui possa giungere l'uomo è la meraviglia".[22]

1. Si tratta della fiaba dei fratelli Grimm *Giovannin senza paura*. [N.d.T.]

2. Altre due fiabe dei Grimm, i cui protagonisti nascondono, sotto l'apparenza di sempliciotti, una non comune saggezza umana. [N.d.T.]

3. *Pers.*, 498, cfr. anche Eur., *Med.*, 493. Per θεοὺς νομίζειν cfr. K. Latte, *Gnomon*, 7, 1931, p. 120; J. Tate, *Cl. Rev.*, 50, 1936, pp. 3, e 51, 1937, p. 3. Cfr. P. Friedländer, *Platon*, de Gruyter, Berlin 1964 (3a ed.), vol. 2, p. 150 [cfr. ed. it. *Platone*, Bompiani, Milano 2014 (2ª ed.)]; W. Fahr, "ΘΕΟΥΣ NOMIZEIN", *Spudasmata*, 26, 1969. Il processo contro Protagora è evidentemente una leggenda: Plat., *Men.*, 91 E; tuttavia cfr. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, UC Press, Berkeley 1951, p. 189 e n. 66 [cfr. ed. it. *I Greci e l'irrazionale*, Bur, Milano 2017 (8ª ed.)].

4. Cfr. W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Francke-Lehnen, Bern-München 1952 (3ª ed.).

5. In tempi più recenti soprattutto Walter Friedrich Otto ha cercato di rappresentare il contenuto religioso degli dèi olimpi: *Die Götter Griechenlands*, Schulte-Bulmke, Frankfurt am Main 1947 (3ª ed.) [cfr. ed. it. *Gli dèi della Grecia*, Adelphi, Milano 2016 (4ª ed.)]. Cfr. anche K. von Fritz, "Greek Prayers", *Rev. of Religion*, 1945, pp. 5 sgg. e i libri di Fränkel e Dodds, cit. a p. 83.

6. Al contrario dei Greci, che dall'idea di un cosmo ordinato deducono l'esistenza del divino, per i cristiani questa si rivela attraverso il paradosso, cfr. per esempio Pseudo-Athan., *Quaestiones ad Antiochum*, c. 136 (Migne, XXVIII, 682).

7. Wilamowitz ha spesso osservato (per esempio in *Platon*, Weidmann, Berlin 1919, vol. 1, p. 601) che non può sorgere una scienza naturale dove esiste la credenza nella creazione del mondo

8. Per il miracolo in Omero cfr. H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1921 p. 30; *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.), pp. 91 sgg. [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997].

9. Per lui del resto anche il mondo ha perso il suo significato, cfr. W.H. Friedrich, *Hermes*, 73, 1938, pp. 391 sgg.

10. In che misura si possa qui parlare di "moralità" cfr. Capitolo sesto e Capitolo decimo. Sulla "decisione" cfr. invece C. Voigt, *Überlegung und Entscheidung*, Hain, Meisenheim am Glan 1972.

11. F. Biedermann (a cura di), *Goethes Gespräche ohne die Gespräche mit Eckermann*, Insel, Leipzig 1957, p. 1601.

12. Accade anche, naturalmente, che si provi paura della divinità (come in *Il.*, XXIV, 116, e XV, 321 sgg.) ma questa paura non è diversa da quella che si prova per un uomo. La parola che significa "timore del dio" (δεισιδαιμονία) equivale, per i Greci, a "superstizione". Per approfondire cfr. S. Eitrem, *Symb. Osl.*, 31, 1955, pp. 154 sgg.; Dodds, *The Greeks*, cit., p. 35.

13. Cfr. K. Deichgräber, *Antike*, 15, 1939, pp. 118 sg. A proposito della "naturalezza" degli dèi omerici cfr. J. Stenzel, *Platon der Erzieher*, Meiner, Leipzig 1928, pp. 14 sgg. [cfr. ed it. *Platone educatore*, Laterza, Bari 1966 (2ª ed.)].

14. A proposito della Moira cfr. l'eccellente studio di Arthur W.H. Adkins, *Merit and Responsibility*, Clarendon Press, Oxford, 1960 – anche se personalmente rivedrei la sua affermazione che "la sfera della Moira (in quanto 'destino') si estende oltre la morte" (p. 18): i due passi dell'*Odissea* da lui citati, "se la sua Moira è quella di rivedere i propri cari" (IX, 528 sgg.) e "se è per lui destino sfuggire alla sventura" (V, 288), equivalgono all'affermazione negativa "morire non era il suo destino".

15. A cui si aggiunsero elementi della madrepatria per rendere possibile la storiografia, cfr. Capitolo nono.

16. Sul significato di questi due concetti per l'estetica greca cfr. W.J. Verdenius, *Mnemosyne III*, 2, 1949, p. 294.; M. Treu, *Von Homer zur Lyrik, Beck*, München 1955, pp. 35 sgg.

17. Che l'influenza di Omero si faccia sentire fin nell'era ellenistica lo dimostra Rodenwaldt, *Abhandl. d. Preuss. Ak.*, 13, 1943, e inoltre Schefold in diversi studi.

18. Sullo "stupore come inizio della filosofia" cfr. G. Misch, *Der Weg in die Philosophie*, Francke, Bern 1950 (2ª ed.), vol. 1, pp. 65-104; cfr. soprattutto Plat., *Teat.*, 155 D, e Arist., *Met.*, 982 b, 12 sgg.

19. Cfr. H. Fränkel, *Ovid*, UC Press, Berkeley 1945, *passim*.

20. Sulla comparsa di questi aspetti cfr. il mio *Szenen aus griechischen Dramen, de Gruyter*, Berlin 1971, p. 158.

21. Μηδὲν θαυμάζειν: Plutarco (*De recta rat.*, 13) lo ascrive a Pitagora come espressione ultima della sua saggezza; Cicerone loda il *nil admirari* come *praestans et divina sapientia* (*Tusc. Disp.*, 3, 14, 30). Da noi è divenuto famoso attraverso Orazio, *Ep.*, 1, 6, 1 (Richard Heinze riporta a questo proposito altri passi).

22. Nella lettera a Eckermann del 18 febbraio 1829.

Capitolo terzo

Il mondo degli dèi in Esiodo

"Tutto è pieno di dèi." Quest'antico detto greco è illustrato, meglio che da ogni altro, da Esiodo, che nella *Teogonia* elenca circa trecento divinità, senza peraltro pretendere di nominarle tutte, nemmeno approssimativamente. Chi abbia presente il lamento di Schiller sui perduti "dèi della Grecia", potrebbe pensare che Esiodo, quando canta l'origine degli dèi, celebri le belle forme e creature che animano e popolano la natura vivente – ninfe, driadi e tritoni. Ma il suo poema appare, sulle prime, come un'arida e fredda opera letteraria; ci dà gli alberi genealogici degli dèi, limitandosi, per lunghi tratti, a un puro elenco di nomi: il tale o tal altro dio si unì con la tale o tal altra dea, ed ebbero i seguenti figli... Ma che cosa ci dicono questi nomi?

L'intima vita di queste figurazioni religiose di Esiodo può dischiudersi solo se, per ogni singolo nome, si ricercano il suo significato e le sue connessioni – benché sia difficile, in questi lunghi elenchi e successioni genealogiche, ricostruire l'immagine che Esiodo si faceva di ogni singola divinità, rivivere ciò che questa significava per lui, e distinguere nettamente fra gli elementi tradizionali e quelli propriamente esiodei.[1]

Per mostrare, in via di esempio, come la speculazione religiosa di Esiodo cerchi di abbracciare un determinato campo in tutte le sue molteplici forme e attività, esaminiamo più attentamente l'elenco delle Muse e quello delle Nereidi. Esiodo enumera, in due cataloghi, i loro nomi (come fa del resto anche per le altre divinità): questi passi, apparentemente asciutti e sterili, ci permetteranno forse, con un po' di pazienza e pedanteria filologica, di ricostruire il mondo religioso di Esiodo.

Le Muse,[2] dice Esiodo, sono figlie di Zeus e di Mnemosine, la dea del ricordo. Ciò significa, tradotto in linguaggio profano, pressappoco questo: che la poesia, derivando dalla somma divinità, ha una particolare dignità e importanza, e che la sua funzione principale è quella di conservare l'oggetto della rappresentazione

nella memoria degli uomini; e in effetti nell'età arcaica tutta la tradizione riposa sulla poesia. Segue poi l'elenco delle nove Muse: "Clio e Euterpe e Talia e Melpomene e Tersicore e Erato e Polimnia e Urania e Calliope" (*Teog.*, 77). Questi nomi, che Esiodo ordina in esametri senz'altra aggiunta e ornamento, ci dicono, se esaminati con attenzione, che cosa costituiva per l'età arcaica l'essenza della poesia, e rappresentano una specie di poetica teologica: Clio fa sì che il canto, e soprattutto il poema eroico, dia la gloria, il κλέος; Euterpe, che non solo il canto ma anche il canto epico allieti colui che l'ascolta; Talia unisce la poesia alla festività, Melpomene e Tersicore la collegano alla musica e alla danza; Erato suscita negli uomini il desiderio di poesia; Polimnia crea il ricco avvicendamento dei ritmi; Urania eleva il canto al di sopra dell'umano, mentre Calliope, citata per ultima, cura la bellezza della voce nella recitazione.

Nei versi precedenti, dove Esiodo descrive le Muse, possiamo osservare tutte le caratteristiche che trovano espressione nei nomi: 4: ὀρχεῦνται, 7: χορούς (Tersicore); 10: περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι (Calliope); 11: ὑμνεῦσαι Δία καὶ Ἥρην ecc. (Polimnia); 22: ἀοιδήν (Melpomene); 25: Ὀλυμπιάδης (Urania); 32: κλείοιμι (Clio); τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα (Mnemosine); 37: τέρπουσι (Euterpe) ecc. Le allusioni sono particolarmente evidenti nei versi 62-67, dove sembra anzi di sentir riecheggiare, uno dopo l'altro, tutti i nomi.

Dopo il nome di Calliope Esiodo aggiunge "che è naturalmente la migliore di tutte". Quest'affermazione in un primo momento ci sorprende: la bella voce sarebbe dunque più importante, poniamo, della gloria e della gioia destata dalla poesia. Ma Esiodo la giustifica così: Calliope è anche a fianco dei re, quando rendono giustizia; passa poi a spiegare come la "dolce" parola del buon giudice fondi la pace. Quando parla della "bella voce" di Calliope Esiodo non pensa allora soltanto al suono gradevole ma anche alle belle parole, e vede in lei la più importante delle Muse perché può metterla in rapporto – sola fra le nove sorelle – con il contenuto della poesia e con il significato del discorso umano in gene-

rale, compreso quello in prosa. Qui, dove le Muse compaiono per la prima volta come personaggi concreti e distinti, ciascuno col proprio nome, il loro rapporto con la poesia passa già in secondo piano. Ma c'è un altro particolare, ancora più importante: Esiodo dice che le Muse, consacrandolo poeta sull'Elicona, gli hanno detto di saper dire anche la verità (*Teog.*, 28); e questa caratteristica, così essenziale per Esiodo, non risulta affatto dai nomi delle Muse – se non, forse, da quello di Calliope, nella particolare interpretazione che il poeta ne ha dato.

Ciò non depone certo a favore della tesi secondo cui Esiodo stesso avrebbe inventato i nomi delle Muse. Poiché la concezione della poesia che i nomi ci offrono è solo quella che incontriamo in Omero, anzi, non comprende nemmeno quello che Omero dice delle Muse all'inizio del catalogo delle navi (*Il.*, II, 484 sgg.) e cioè che queste, come testimoni oculari, sono in grado di riferire e comunicare al poeta notizie precise e sicure (cosa che comunque Esiodo mette ben in evidenza con il nome della loro madre Mnemosine). È quindi certo che i nomi delle Muse, in questa forma o in altra simile, facevano già parte della tradizione. Non è quindi neppure consigliabile ricorrere, per la critica testuale di Esiodo, ai nomi del vaso François, come se Clizia avesse potuto conoscere le Muse solo da Esiodo. Un'altra questione è se già qualcuno prima di Esiodo avesse raccolto le Muse in questo gruppo di nove, o se ciò sia dovuto alla diligenza e all'impeto di sistematizzazione del nostro autore: difficile stabilirlo. Il modo in cui Esiodo interpreta il nome di Calliope mostra comunque come la sua religiosità non fosse tanto alimentata dalle forze del cuore e del sentimento, quanto dal sobrio raziocinio. Tuttavia riferisce fedelmente questi nomi, che rivelano ciò che pensavano delle Muse e della poesia più antiche generazioni.

Le cose stanno diversamente per i nomi delle Nereidi (*Teog.*, 240 sgg.), che sono, evidentemente, in parte desunti dalla tradizione e in parte inventati da Esiodo.[3] Con ogni probabilità questo elenco dipende dal catalogo delle Nereidi di *Il.*, XVIII, 39 sgg.,

ma accanto a queste figure il catalogo esiodeo ha bensì accolto anche una quantità di altre ninfe marine che appartenevano alla tradizione, i cui nomi oggi ci dicono forse poco sulla natura del loro legame con il mare. Si tratta tuttavia di nomi chiaramente "eloquenti", tanto in Omero quanto in Esiodo, che rivelano i motivi per cui questi esseri erano chiamati "divini".

Alcuni nomi delle Nereidi[4] di Omero ci dànno una descrizione del mare: ecco Glauce, l'azzurro-cupa,[5] la fanciulla dell'isola, Nesea, la ninfa delle grotte, Speio, e la vergine dello scoglio, Attea, ecco colei che corre sulle onde, Cimotoe, e colei che afferra le onde, Cimodoce, e la splendente, Agave. È un quadro leggiadro e vivente del mar Egeo, con le sue acque limpide e mosse, le sue isole, le sue grotte e i suoi scogli – un quadro dove è colto solo l'aspetto esteriore e visibile. A queste se ne aggiungono altre (43-46), che proteggono la buona navigazione e in particolare la pesca: Doto, colei che dà, Proto, colei che ha cura dell'inizio, Ferusa, colei che porta e che riporta a casa, Dinamene, la potente, Dessamene, colei che accoglie, Panope, che tutto vede, e così via. Esiodo tralascia molti dei nomi menzionati da Omero, mentre tra quelli che aggiunge ne troviamo comunque di simili: ecco quella che porta a compimento, Eucrante, la salvatrice, Sao, la donatrice, Eudore, la bonaccia, Galene; e poi ancora colei che suscita la nostalgia, Erato, che abbiamo già incontrato fra le Muse ma che qui ritorna col compito di spingere gli uomini in mare, e ancora Eunice, la vergine della buona rivalità (dove è già accennato il pensiero di *Op.*, 20-26, secondo il quale esiste anche una buona *Eris*), Eulimene, la vergine del buon porto, Pioto, la navigatrice, Ippotoe, veloce come un cavallo, e Ipponoe, sagace come un cavallo, e infine Cimolege, che appiana le onde. Anche dove si caratterizzano soltanto gli aspetti esteriori del mare appaiono quelli favorevoli alla navigazione: la riva (Eione) e l'arenile (Psamate). Postomerici sono inoltre i nomi di Pontoporea, che promuove i viaggi oltre mare, Leiagore, che raduna gli uomini, e Evagore, che procura un buon mercato, Laomedea, che ha cura del popolo, Pronoe, la preveg-

gente, e Nemerte, che (come il padre Nereo) è senza falsità. Tutto ciò ci dà un'immagine idealizzata del commercio marittimo all'inizio del Settimo secolo, in cui vengono in luce solo i lati favorevoli, poiché Nereo, padre delle Nereidi e figlio del Ponto, rappresenta solo l'aspetto benigno del mare, mentre, per esempio, i venti derivano da sua sorella Euribia, la violenta, e molti pericoli e insidie derivano dal fratello Taumas, il portentoso.

Questa pia immagine di una navigazione protetta dalle Nereidi non corrisponde affatto a quello che Esiodo ci ha detto in seguito in *Le opere e i giorni*, dove la sua opinione sul commercio e sul traffico marino è ben diversa. Già suo padre, leggiamo, navigava solo per sfuggire alla miseria (635). Quanto a lui, ha viaggiato per mare una sola volta, e per un tratto brevissimo, da Aulide all'Eubea (651). L'agricoltura e l'allevamento del bestiame costituiscono il mestiere più adatto per un uomo onesto, e i giusti "non viaggeranno sul mare, ma la terra offre loro i suoi frutti" (236 sg.). È vero che rivolge al fratello Perse anche alcuni consigli per praticare con profitto la navigazione (618-632, 641-645, 663-682, 687-694), ma aggiunge: "Io non consiglio la navigazione, che non mi piace affatto. Essa è piena di pericoli, che gli uomini affrontano solo per la loro ignoranza e sconsideratezza. Il denaro è la vita dei poveri mortali! Ma è terribile perire tra i flutti" (682 sgg.). Per spiegare questo contrasto fra il quadro favorevole della *Teogonia* e quello negativo di *Le opere e i giorni*, è poco persuasiva l'ipotesi che Esiodo sarebbe diventato scettico verso il traffico marino solo nella vecchiaia; la ragione è invece un'altra: nel poema più tardo esprime la sua opinione personale, mentre nella *Teogonia* si limita a descrivere, senza commenti, il mondo che lo circonda, e potrebbe dire, con le parole attribuite a Eraclito: "Anche qui ci sono divinità".

Questo contrasto rende il catalogo delle Nereidi particolarmente importante per la comprensione del pensiero religioso di Esiodo. Anche l'elemento profano, anche ciò che suscita esitazione e timore, partecipa del divino. Abbiamo già visto che le Nerei-

di, le vergini amiche, sono solo una specie delle potenze divine che s'incontrano nella navigazione. Da un'altra stirpe derivano i venti che minacciano il marinaio. Il mare in quanto tale appare, come dirà più tardi Solone (fr. 11 D), come l'essere sommamente giusto, ma può diventare selvaggio e ingiusto, quando si scatenano le tempeste. Analogamente, anche il traffico marino non è privo, per Esiodo, di grandezza e d'importanza, e cioè, secondo la concezione primitiva, ha anch'esso qualcosa di divino; ma la follia umana, che non vede il pericolo, e l'umana avidità di lucro ne fanno qualcosa di cattivo. In ogni caso, non si può fare a meno di ritenere che i nomi "eloquenti" aggiunti da Esiodo al catalogo omerico siano una sua invenzione. Dei problemi inerenti al fatto che poi condanna ciò che pure può rappresentare come divino ci occuperemo ancora in seguito.

Senza dubbio i versi di Esiodo sono sorretti da una fede sincera nelle forze divine, poiché tutta la *Teogonia* sarebbe priva di senso se il poeta non credesse nell'esistenza delle divinità elencate. È chiaro che con questi nomi divini intende descrivere ciò che esiste, ciò che è vivo e importante nel mondo. Se questa enumerazione un po' arida ci lascia freddi e insoddisfatti, non è, evidentemente, soltanto perché la nostra spregiudicatezza illuministica non è più in grado di comprendere la fede primitiva. Quanto più volentieri accettiamo gli dèi di Omero! Eppure molte divinità di Esiodo sono molto più plausibili e concrete di quelle omeriche; una Nereide, ad esempio, che si chiama Galene, Bonaccia, o una divinità che impersona un fiume, una fonte sono, in un certo senso, personaggi assai meno straordinari e miracolosi di un Apollo o un'Atena che vivono sull'Olimpo. È, senza dubbio, un'esperienza originaria dell'uomo, quella di vedere una potenza divina in ogni forma vivente della natura, e molte divinità di Esiodo potrebbero chiamarsi, con l'espressione di Usener, "divinità particolari", o anche "divinità del momento". Ma in Esiodo queste divinità operano solo raramente nella loro sfera originaria, e cioè nella situazione concreta in cui si rivelano all'uomo e l'uomo acquista coscienza del divino. È solo quando Esiodo descrive la sua consacrazione a

poeta e l'incontro con le Muse che l'apparizione della divinità diventa qualcosa di veramente vivo anche per noi – mentre in Omero, dove gli dèi intervengono via via nel corso della narrazione, li vediamo, per così dire, nella loro attività naturale, e il loro agire ci dà ragione di ciò che accade. In Esiodo passa in secondo piano anche l'elemento propriamente mitico, e cioè le storie di dèi dove questi appaiono come personaggi in atto di compiere azioni particolari. Cercando, invece, di offrire un panorama generale di tutto il divino che esiste nel mondo, Esiodo astrae, in certo qual modo, gli dèi dalle situazioni concrete e particolari in cui l'uomo ne avverte la presenza, e li tratta alla stregua delle piante e degli animali, come se appartenessero alla natura oggettivamente data: e può ridurli così a un grande albero genealogico, a una specie di sistema di Linneo.

Questa trasformazione del dato attuale in un essere permanente non è certo arbitraria, e corrisponde, anzi, a una tendenza essenziale del pensiero e del linguaggio umano. Ma è allora inevitabile che ciò si allontani, a sua volta, dall'atteggiamento religioso primitivo. Questo è particolarmente evidente in alcuni nomi di divinità coniati da Esiodo. Fra le sue Nereidi c'è, ad esempio, Galene, la bonaccia. Ma *galene* è anche il termine greco corrente per indicare la bonaccia: è, diremmo noi, un astratto. È vero che nel linguaggio primitivo non è possibile distinguere fra il nome astratto e il nome divino, poiché quando s'indicava un determinato stato come bonaccia, si vedeva in esso l'intervento di una divinità. Dire che "regna Galene" significa appunto che questa dea placa la superficie del mare. Ma se Galene è staccata da questa situazione particolare, senza diventare perciò una piena e compiuta figura mitica protagonista di storie e avventure, allora è già sulla via di diventare un astratto. Numerosi dèi di Esiodo (e soprattutto quelli che lui stesso introduce per dar ragione del mondo) occupano questa posizione caratteristica, a metà fra le divinità afferrate nell'esperienza immediata, vissute nell'emozione istantanea, e le pure astrazioni linguistiche in cui tende a irrigidirsi il dato originario: ed è questa la ragione profonda per cui non ha potuto

trovare, nei suoi poemi, una forma valida e pura. Esiodo non descrive più, come Omero, grandi avvenimenti singolari orditi dagli dèi, ma non dispone ancora di una nuova forza espressiva atta a rappresentare teoreticamente la realtà concreta del mondo. La parte più viva e interessante della sua opera non è quindi costituita dalle speculazioni teogoniche, ma dai consigli al fratello nelle *Opere*, frutto della sua personale esperienza. E nondimeno la *Teogonia* rappresenta una tappa importante e decisiva sulla via che conduce dalla poesia epica alla filosofia.

Quando, verso l'inizio della *Teogonia*, Esiodo dice come le Muse lodino Zeus e gli rallegrino il cuore, ci mostra chiaramente come la sua concezione della somma divinità si distingua da quella omerica. Così le Muse cantano il dio: "[...] è re in cielo e tiene in mano il tuono e la folgore lampeggiante, dacché ha trionfato del padre Crono, e ha equamente distribuito fra gli immortali tutte le cose, e assegnato gli onori" (*Teog.*, 71 sgg.). Anche nell'*Iliade* e nell'*Odissea* Zeus possiede la forza e il dominio, ma per Esiodo è colui che "ha distribuito fra gli immortali tutte le cose" e ha loro "assegnato equamente gli onori". Qui l'ordine divino del mondo è dunque opera di Zeus. È vero che già gli dèi omerici impersonano, fra l'altro, un ordinamento razionale del mondo, e Zeus interviene a volte energicamente per ristabilire nell'Olimpo l'ordine minacciato; ma in Omero questo ordine non è allestito consapevolmente, non è prodotto – nella sua totalità – da un'azione conforme a un piano. È un ordine che funziona, in certo qual modo, da sé, senza che nessuno l'abbia introdotto espressamente. Anche in Omero, certo, il potere è distribuito fra i vari dèi; ciascuno dei tre fratelli, Zeus, Poseidone e Ade, ha ricevuto in sorte un terzo del mondo, e le singole divinità hanno i loro onori e le loro mansioni specifiche; ma è solo con Esiodo che Zeus ha "distribuito tutte le cose" ed è "re in cielo" nel senso pieno della parola (*Teog.*, 71). Questo ordine fisso e inviolabile del mondo, stabilito dalla più alta divinità, ritorna continuamente nei poemi di Esiodo, è la base di tutte le sue convinzioni religiose. Si capisce così che per lui rappresentare il divino significa esporlo in un grande sistema

di alberi genealogici.

Queste tavole genealogiche, grazie alle quali è possibile assegnare un posto a tutte le divinità, comprese le minori e le minime, non mirano solo a ridurre in un sistema chiaro e ordinato un'infinita varietà di fenomeni: ma, determinando l'origine di ogni divinità, ci dicono anche qualcosa sulla sua natura. È vero che le speculazioni teogoniche risalgono a tempi antichissimi, e non meno antica è la convinzione che si sappia qualcosa della natura di un ente, di una pianta o di un animale solo quando si possa *dire* qualcosa della sua origine. È vero che già le prime speculazioni teogoniche affrontano insieme il problema dell'origine e quello della natura; ma anche qui Esiodo rivela certi tratti tipicamente razionalistici che lo distinguono nettamente da quelle concezioni primitive: anche qui non s'interessa tanto al caso particolare, quanto al principio e al sistema, anticipando, così, non solo la filosofia, ma anche – per quanto paradossale possa sembrare – il monoteismo, poiché, se per lui tutto è "pieno di dèi", questi dèi si ricongiungono tuttavia nell'unità del divino. Ma di questo dovremo dire di più in seguito.

Per Esiodo gli dèi non sono quelli che "vivono facilmente", i ῥεῖα ζῶντες, come per Omero, e nella sua opera vengono in primo piano, assai più che nei poemi omerici, anche divinità che incarnano ciò che è informe e ostile. Omero aveva eliminato in parte coscientemente queste potenze, ed è così che ritornano, in Esiodo, elementi arcaici che non figurano in Omero. Esiodo ha perfino conservato certi miti antichissimi provenienti dall'Oriente, come le storie crudeli e poco edificanti di Urano e Crono. Ora – che queste antiche storie di orrori si siano conservate particolarmente a lungo proprio in Beozia, o che Esiodo le abbia apprese da suo padre, venuto dall'Asia Minore – questo spettro arcaico, di cui i Greci si erano liberati così presto, resta come alcunché di estraneo e sgradevole nel mondo di Esiodo, che per molti aspetti è tanto più razionale di quello omerico.

Ma questi orrori primordiali non sono, nella *Teogonia*, fine a sé

stessi, ma in funzione di una connessione più ampia: tutte le atrocità sono avvenute prima che Zeus instaurasse l'ordine e la giustizia, e sono dunque relegate in un mondo che non ha nulla a che fare con il cosmo attuale.

Anche a prescindere da questi miti primitivi, il negativo, l'inquietante, ha in Esiodo un'importanza assai maggiore che in Omero – e questo punto merita di essere esaminato un po' più da vicino. Quando cantava gli eroi e le loro imprese, Omero poteva descrivere un mondo di pura luce, dove gli aspetti notturni della realtà quasi scomparivano. Ma Esiodo, che si propone di dare un quadro realistico del mondo, non può fare come se le ombre non esistessero; nella sua *Teogonia* ciò che minaccia l'uomo, l'orrido e l'informe, ha una parte molto più importante che in Omero, poiché la sua poesia vuol dare la verità, e non belle menzogne. In questo senso la sua posizione rispetto a Omero è come quella di Tucidide rispetto a Erodoto.

Come questo lato notturno dell'essere sia possibile anche sotto il dominio di Zeus, anche nel mondo bene ordinato, rappresenta per Esiodo un difficile problema religioso, un problema che travaglierà sempre nuove anime pie, e che Esiodo è il primo a cercare di risolvere – segnando la via a tutti i successivi tentativi di soluzione.

La sua genealogia distingue nettamente fra due diverse stirpi che non si mescolano mai tra loro. Da un lato troviamo i discendenti di Nyx, la Notte, che questa ha generato da sola, senza un padre: Invidia, Inganno, Vecchiaia, Contesa, Fatica, Fame, Dolore, Assassinio e via dicendo – esseri che insidiano e minacciano la vita; dall'altro tutti gli altri dèi. È di qui che deriva quel dualismo del pensiero greco che condurrà alla dottrina degli opposti, con cui Anassimandro, Eraclito, Empedocle ecc. cercano, ognuno in forma diversa, di spiegare il mondo.

A differenza dei miti di Urano, Crono e Zeus, la genealogia non descrive affatto i lati paurosi e negativi del mondo come qualcosa di superato nel tempo: questi rampolli demoniaci della

notte esistono e operano nel nostro mondo, e non sono affatto scomparsi con l'avvento di Zeus.

Più tardi, in *Le opere e i giorni*, Esiodo rappresenta l'insufficienza e il male in una forma ancora completamente diversa, nel racconto delle cinque età – dell'oro, dell'argento, del bronzo ecc. La tendenza di questo mito è in certo qual modo opposta a quella delle successioni della *Teogonia*, poiché mentre nella *Teogonia* il mondo divino si evolveva a poco a poco, da uno stato primitivo e rozzo a uno stato ordinato e giusto, qui invece, dove si tratta degli uomini, lo stato iniziale è felice e giusto, mentre la violenza e il male s'insinuano in seguito, a poco a poco, finché nella quinta età, la nostra, l'ingiustizia regna sovrana. Anche qui Esiodo non fa che riprendere una vecchia tradizione, come dimostra già il fatto che la fatale decadenza di generazione in generazione è interrotta dalla quarta razza, la razza degli eroi, che è "migliore e più giusta" (*Teog.*, 155) della precedente. Gli eroi sono gli stessi cantati da Omero e dagli altri poeti epici, che Esiodo inserisce in una vecchia leggenda con cui intendeva descrivere la decadenza dell'umanità.

Ed è così che espone, in tre parti diverse della sua opera, tre diverse opinioni sul ruolo che ha il male nel mondo. Accanto alla credenza, diffusa anche presso altri popoli, che ci fosse all'inizio un'età paradisiaca in cui non esisteva l'ingiustizia, c'è quella opposta – che Esiodo riferisce comunque soltanto al mondo degli dèi – che vede il progresso dall'amoralità alla moralità e il conseguente superamento del male nel corso dell'evoluzione. Ma nella *Teogonia* sostiene anche una terza concezione (con cui sono evidentemente esaurite tutte le alternative), per cui tanto le potenze cattive quanto le buone esistono in tutti i tempi, le une accanto alle altre. Ebbene, questi tre schemi, di cui la speculazione umana ha continuato a valersi fino a oggi, in Esiodo, a ben considerare, non sono affatto senza rapporto e tantomeno in contraddizione fra loro: una conclusione, questa, a cui possiamo arrivare con sicurezza tenendo conto di quale sia il ruolo di Esiodo all'interno della sto-

ria dello spirito.

Urano e Crono sono stati abbattuti, secondo Esiodo, per punire la loro ingiustizia. Zeus si è mostrato giusto fin dall'inizio, ed è per questo che la sua signoria dura tuttora. Questo pensiero, che Zeus sia il giusto ordinatore del mondo, è accentuato in *Le opere e i giorni* più ancora che nella *Teogonia*, poiché il torto subito da Esiodo a opera del fratello e dei giudici ingiusti non ha fatto che rafforzare la sua fede nel diritto, e cioè nella giustizia di Zeus. Il diritto in cui crede Esiodo è l'ordine inviolabile e necessario grazie al quale il giusto riceve infine la sua ricompensa e l'ingiusto la sua pena. Benché si ritrovi già in Omero la convinzione che l'uomo è punito del suo accecamento, Esiodo è tuttavia il primo che giudichi l'agire umano secondo l'unica, rigida norma del diritto. Ma il diritto non è per Esiodo qualcosa che sia compito dell'uomo scoprire, bensì una realtà fissa e chiaramente definita; non ne fa l'oggetto di dubbi e di elucubrazioni, ma può formularlo con chiarezza e semplicità quando rivolge i suoi ammonimenti al fratello. Come nella *Teogonia* si diceva che presso le più antiche generazioni divine regnava la violenza e non il diritto, così in *Op.*, 276 sgg. si dice che Zeus ha ordinato il mondo in modo che i pesci, gli animali e gli uccelli si divorino fra loro, poiché non conoscono la Dike, il diritto, che invece ha dato agli uomini. Ma perché questo o quest'altro sia giusto o ingiusto, è cosa che Esiodo non si cura affatto di discutere.[6]

Come tutto ciò che esiste nel nostro mondo, anche quest'ordine è sorto e divenuto nel tempo – ed è così che il mito delle stirpi divine rientra nelle speculazioni sulle cause della realtà esistente che riempiono tutta la *Teogonia*. Esiodo ripete continuamente che la causa dell'ordine del mondo è Zeus – lo dice, ad esempio, in forma particolarmente pregnante all'inizio delle *Opere*: "O Muse, venite e parlatemi di Zeus", Δία, ὅν τε δία βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοί τε φατοί τε, ῥητοί τ' ἄρρητοί τε Διὸς μεγάλοιο ἔκητι, "a opera del quale gli uomini sono oscuri o famosi, conosciuti o sconosciuti, secondo il volere di Zeus". In questi due versi è ripetuta

per due volte la stessa cosa, e questo perché Esiodo fa un gioco di parole con l'accusativo di Zeus Δία, e vuol far capire ai suoi ascoltatori che si tratta di una parola speciale. Ora, questo gioco di parole diventa pressoché incomprensibile nelle varie edizioni di Esiodo, dove anziché δία si accenta διά, poiché i grammatici posteriori insegnano che per le preposizioni posposte vale la regola dell'anastrofe, tranne che per ἀνά e διά, per evitare la confusione col vocativo di ἄναξ ἄνα e con l'accusativo di Zeus Δία. Ma per questa regola non esisteva una tradizione inoppugnabile, poiché Esiodo scriveva senza accenti, e per una locuzione poetica come questa non c'era possibilità di rifarsi alla tradizione orale.[7] In questo caso l'accentazione διά è addirittura assurda, poiché il secondo verso deve spiegare il primo: Διὸς μεγάλοιο ἔκητι è una perifrasi di ὃν δία, che a sua volta è l'interpretazione etimologica del Δία ἐννέπετε del verso precedente.[8]

Queste speculazioni etimologiche sui nomi degli dèi non erano affatto insolite fra i Greci. Nel caso di Esiodo l'interpretazione dei nomi divini si accorda benissimo con la sua tendenza fondamentale a riflettere sugli inizi, le ἀρχαί, e in questo appare un precursore dei filosofi – proprio come il suo Zeus ordinatore del mondo apre la strada al monoteismo di pensatori successivi.

Mentre nel mito degli dèi Esiodo motiva la successione delle generazioni, quando descrive le stirpi umane non rende affatto conto del loro succedersi. Della stirpe aurea dice solo che scomparve (*Op.*, 121), ma senza dirci il perché. Più avanti (127) leggiamo che gli dèi crearono la stirpe argentea di molto inferiore – senza sapere per quale ragione – per poi distruggerla a causa della sua *hybris* (134 sgg.). La razza successiva, quella di bronzo, si distrusse da sé (152). Zeus crea allora la razza degli eroi, che è "più giusta e migliore" (158); questa perisce nelle guerre di Tebe e di Troia, e viene trasferita nelle Isole dei Beati. Infine comparve la razza ferrea, la nostra, ma Esiodo ancora non ci dice perché sia nata o da dove derivi: è la razza in cui imperano la violenza e l'ingiustizia, poiché Aidos e Nemesis hanno abbandonato la terra.

Se nelle *Opere* Esiodo dipinge lo sviluppo dell'umanità a tinte così fosche è perché lui stesso ha subito un grave torto: il suo mondo si è pertanto oscurato. Come in tutte le dottrine morali il *pathos* dei suoi ammonimenti si alimenta della malvagità di questo mondo. È allora singolare che, quando descrive la decadenza dell'umanità, non ne indaghi le ragioni, come fa altrove con tanta passione. La realtà è che è difficile immaginare come avrebbe potuto motivare la decadenza dall'età aurea a quella ferrea: non può trattarsi di una punizione per l'ingiustizia umana, poiché gli uomini dell'Età dell'Oro erano pii, e non è pensabile che gli dèi abbiano fatto diventare gli uomini peggiori senza che questi fossero stati già prima cattivi. Esiodo non si propone dunque di accordare logicamente fra loro i suoi miti; nonostante tutti i suoi sforzi di sistematizzazione, non è un pensatore sistematico. Esiodo riprende le vecchie storie via via che gli tornano a proposito, e perché gli tornino a proposito non è difficile da capire.

Ciò che gli interessa è di mettere in rilievo l'ordine e la giustizia che regnano fra gli dèi, e in questo si spinge molto più avanti di Omero. La vita degli uomini gli appariva invece miserabile e corrotta: in confronto agli dèi i mortali non sono soltanto deboli e indifesi, come per Omero, ma anche ingiusti e impudenti. Si approfondisce così la frattura tra il mondo della nostra esperienza quotidiana e quella verità ed essenzialità a cui il mondo dovrebbe adeguarsi, dando così vita per la prima volta a distinzioni che i poeti e i filosofi dovranno poi mettere sempre più chiaramente in luce, come quella fra l'apparenza e l'essere, fra la realtà e l'idea.

Abbiamo già detto come il pensiero fondamentale della *Teogonia*, secondo cui esistono forze dirette in senso diverso, e addirittura opposto, abbia influito sulla prima filosofia greca. L'idea di un giusto ordinamento del mondo instaurato da Zeus è stata approfondita specialmente dagli Attici – Solone e i tragici.[9] La lirica invece ha elaborato soprattutto un altro pensiero di Esiodo.

Proprio all'inizio della *Teogonia* Esiodo riferisce di un canto delle Muse, ed elenca le divinità che queste celebrano (11 sgg.).

Questo elenco ha suscitato una quantità di obiezioni, cosicché si è ritenuto di dover espungere una parte maggiore o minore di questi versi. Inoltre, poco dopo, Esiodo riferisce di un altro canto delle Muse (43 sgg.), che torna a celebrare gli dèi, e menziona nuovamente due divinità del primo canto. Così si è finito per espungere del tutto il primo brano, oppure il secondo.[10]

Ora, espungere il secondo pezzo è impossibile, perché è strettamente connesso con la parte che segue. Le Muse cantano davanti a Zeus, e a suo diletto, una *Teogonia*, e tutto l'Olimpo ne risuona: cominciano da Gea e Urano, poi cantano di Zeus, di cui si dice (affermazione particolarmente significativa in questo contesto genealogico) che è il padre degli dèi e degli uomini, e procedono così facendo. Ora, la rappresentazione di questa scena olimpica, dove sono le stesse Muse a cantare una *Teogonia*, deve servire, evidentemente, di riscontro a quella che Esiodo vuole esporre, e offrirle così la più alta legittimazione, dal momento che pure questi esseri immortali si dedicano a qualcosa di così grande e sublime.

Tutt'altro scopo ha invece il primo canto. Le Muse non lo cantano sull'Olimpo, ma sull'Elicona; Esiodo passa a introdurle per narrare subito dopo come lo abbiano consacrato poeta, loro danzano e celebrano gli dèi, e segue poi il lungo elenco dei nomi divini, che è stato sottoposto a tante correzioni. Questa volta si comincia con Zeus (*Teog.*, 11), che non è qui, tuttavia, il "padre degli dèi e degli uomini", ma "colui che regge l'egida", e cioè il simbolo della sua potenza. Arriviamo poi a Era, la "signora". Già questi epiteti ci dicono come va inteso l'elenco che segue, e che corrisponde a un preciso ordine e criterio, benché diverso da quello genealogico. Seguono anzitutto le altre grandi divinità, gli dèi propriamente "classici" Atena, Apollo e Artemide, e solo dopo di loro Poseidone, che è bensì fratello di Zeus, ma regna in un elemento più selvaggio e primitivo. Vengono poi Temi, Afrodite e Ebe – la dea della giustizia precede dunque quelle dell'amore e della giovinezza –, e poi le spose di Zeus Dione e Leto. (I versi devono essere disposti in modo da non separare questi due nomi.) Seguono

i fratelli Giapeto e Crono, poi i "fenomeni naturali" Aurora, Sole, Luna, Terra, Oceano, Notte, e infine "la sacra stirpe degli altri dèi". L'ordine che è seguito in questo passo non è quello genealogico, ma quello della dignità e della santità. Prima di andare a rappresentare gli dèi in una successione che potremmo dire storica, Esiodo ha ritenuto necessario chiarire che quella non ha nulla a che fare con il loro grado, ed è per questo che ci presenta innanzitutto alcune delle più alte divinità secondo l'ordine della loro importanza. Ciascun dio può dar così prova del proprio valore, al contrario di ciò che accade nella genealogia.

Certamente anche in Omero Zeus è il dio supremo e ci sono dèi di potenza maggiore o minore, di maggiore o minore prestigio. Ma Esiodo è il primo che si propone di classificare gli dèi secondo il loro rango: è il primo, cioè, a porsi il problema del significato di ciò che ha significato e del valore di ciò che ha valore. È un problema che ha occupato a fondo i lirici, e ha anche influenzato la loro religiosità. Gli antichi elegiaci trattano il problema del valore soprattutto nel senso d'indagare la vera virtù, la vera ἀρετή. Tirteo la identifica con il coraggio, Solone con la giustizia, Senofane con la saggezza. Analogamente diversi poeti lirici hanno visto in divinità diverse l'incarnazione dei valori essenziali: così per Saffo sono in primo piano Afrodite e Eros, per Pindaro Apollo; e il lirico più antico, Archiloco, si sente determinato da due divinità: da Ares e dalle Muse. Che qualcuno si senta particolarmente legato a una certa divinità non è cosa nuova – basti pensare al rapporto di Odisseo e Telemaco con Atena nell'*Odissea*; ma quando un poeta dell'età arcaica si rivolge soprattutto a *una* divinità, lo fa con la chiara coscienza che per lui è la più sacra, più importante ed essenziale di tutte le altre, e la considera quindi la forza che pervade e illumina tutta la sua vita e che rappresenta per lui l'unità e il significato del mondo. Saffo esprime questo pensiero in una lirica (fr. 27 D): c'è chi ritiene che la cosa più bella sia quella più maestosa, ma c'è anche chi dice che sia "ciò che si ama". Pindaro invece cerca di liberare il suo Apollo da tutte le macchie e impurità da cui potrebbe essere affetto secondo i miti, per ottenere così

un'immagine del divino pura e pienamente conforme alle sue esigenze, a cui potersi rivolgere con assoluta fiducia. Lo splendore che emana da questi dèi non brilla soltanto in quei momenti in cui il dio compare all'uomo e interviene nella sua vita: la divinità è una forza continuamente presente e operante. È su questa concezione della divinità che ha influito il tentativo intrapreso per la prima volta da Esiodo: il tentativo di intendere la divinità come un essere che non agisce solo a momenti, ma è continuamente attivo, un essere permanente rappresentato non solo nell'ampio sistema delle figure ordinate in senso genealogico, ma anche secondo i gradi della loro dignità e santità.

1. Rimando alla ricca bibliografia di M.L. West, *Hesiod: Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary*, Clarendon Press, Oxford 1966.

2. Sui nomi delle Muse cfr. M. Detienne, *Les maîtres de vérité*, Maspero, Paris 1967, pp. 11 sg. [cfr. ed. it. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 2008].

3. Sul rapporto tra il catalogo delle Nereidi nel libro XVIII dell'*Iliade* e quello di Esiodo ho rivisto la mia opinione in seguito alla lettura di F. Krafft, *Hypomnemata*, 6, 1963, pp. 143 sgg., e di West (cfr. nota 1).

4. Sull'interpretazione dei nomi cfr. gli scoli alla *Teogonia* (240 sgg.) e anche Eustazio (Σ 39), in cui si spiegano molte cose; cfr. inoltre Detienne (cfr. nota 2), pp. 39 sg.

5. Cfr. M. Leumann, *Homerische Wörter*, Reinhardt, Basel 1950, p. 150.

6. Su questo "secondo stadio nell'evoluzione dell'idea del diritto naturale", a cui del resto si ferma anche Archiloco (cfr. pp. 146 sg.), cfr. A. Rüstow, *Ortsbestimmung der Gegenwart*, Rentsch, Erlenbach 1952, vol. 2, p. 544.

7. Cfr. J. Irigoin, *Glotta*, 33, 1954, pp. 90 sgg.

8. Cfr. la dissertazione di L.P. Rank, *Etymologiseering en verwante verschijnselen bij Homerus*, Van Gorcum, Assen 1951, p. 44, e inoltre E. Fraenkel nella sua curatela di *Aeschylus: Agamemnon*, Clarendon Press, Oxford 1950, pp. 1485 sg.

9. Sulla nuova interpretazione del mito nella tragedia e nella storiografia cfr. cap. VI.

10. Per i riferimenti bibliografici cfr. West (cfr. nota 1), p. 151.

Capitolo quarto
Il primo rivelarsi dell'individualità nella lirica greca arcaica[1]

A noi sembra naturale il fatto che nella letteratura dell'Occidente esistano diversi generi di poesia: l'epica, la lirica e il dramma. Ma presso i Greci, che alle diverse forme poetiche diedero vita, portandole all'espressione più alta, e sotto la cui diretta o indiretta influenza queste forme si sono sviluppate tra i diversi popoli d'Europa, esse non fiorirono contemporaneamente, bensì l'una dopo l'altra. Si spegneva il canto dell'epica quando sorse la lirica, e quando la lirica volgeva al tramonto ecco nascere il dramma. Nel paese dove sorsero, questi generi furono dunque prodotto ed espressione di un determinato clima storico. Così quello speciale stile omerico, che tende a rappresentare la vita come una concatenazione di avvenimenti, non è una stilizzazione voluta, Omero non l'ha scelta in quanto particolarmente adatta all'epica fra le diverse forme di cui si poteva valere per interpretare il senso dell'esistenza umana – anche se così pensava di lui Lessing, che ascriveva al suo senso artistico il fatto di evitare le descrizioni e trasformare tutto in narrazione. Questa particolarità dell'arte omerica ha piuttosto a che fare con il suo modo di vedere le cose, la vita e gli uomini, e con la sua naturale interpretazione del mondo. L'azione e il sentimento umani rappresentano per Omero l'effetto delle forze divine operanti; non sono quindi che una reazione degli organi vitali a uno stimolo concepito in forma di persona: ogni situazione è il risultato di influenze esterne nonché fonte, a sua volta, di nuove influenze.

L'origine dell'epica greca è avvolta nell'oscurità dei tempi preistorici: l'opera più antica che conosciamo è infatti anche la più alta espressione di questa poesia, ovvero i due poemi attribuiti a Omero, l'*Iliade* e l'*Odissea*. Per quanto riguarda la lirica, invece, possiamo porci un problema storico, vedere cioè come questa sorga a partire dalla forma d'arte più antica, dall'epica, e quale nuovo spirito vi si manifesti. La differenza più notevole fra l'antica epica

greca e la lirica che le subentra sta nel fatto che i poeti lirici rivelano per la prima volta la loro individualità. Come incerto ci appare in confronto a loro il nome di Omero! I lirici invece ci dicono chiaro e tondo chi sono, parlano di sé, e si fanno riconoscere come individui.

Per la prima volta, al tempo della lirica, personalità ben definite rappresentanti le categorie più diverse si affacciano sulla scena della storia europea. Capipartito, legislatori e tiranni, pensatori religiosi e filosofi, artisti dell'arte plastica, appongono il loro nome alle loro opere e pongono così fine a quell'anonimia tanto diffusa nei primi secoli e in Oriente. L'importanza spirituale di questa evoluzione si rivela soprattutto nella letteratura e più propriamente nella lirica, poiché il fatto nuovo si esprime qui per mezzo della parola, ed è soltanto attraverso la parola che il mondo dello spirito si rivela in forma esplicita.

La lirica greca (tanto quella composta per il canto corale, quanto quella destinata alla dizione del singolo) si basa su due premesse. In un primo momento rimane in relazione con quelle forme popolari, preletterarie, che si sono avute sempre in tutte le civiltà, ovvero con le canzoni connesse alla danza, al culto, al lavoro e via discorrendo; quelle forme cioè che in determinati momenti della vita della comunità concorrono alla celebrazione delle cerimonie. In seguito, però, si fa sentire nei lirici arcaici (e non c'è nessuno di loro che nei punti salienti della sua opera non lo riveli) l'influsso potente della poesia epica, soprattutto di Omero, facendo sì che la lirica si sollevi sopra la poesia di carattere pratico e occasionale, destinata a un fine, nonostante in larga misura rimanga ancora legata a determinati compiti concreti.

La maggior parte delle liriche dei primi secoli giunte fino a noi ha il carattere di poesia celebrativa; sono composte per le diverse solennità in onore di dèi o di uomini, e il loro compito è di elevare i valori del presente al di sopra dell'*hic et nunc*, di dare durata al momento della gioia. I due mezzi più importanti di cui la poesia si vale per raggiungere questo fine (se si astrae dalla forma severa-

mente regolata, che serve appunto alla fissazione del contingente) sono il mito e la sentenza. Il mito, soprattutto in quella forma purificata che ha assunto nell'epica, confronta l'avvenimento terreno a un modello divino o eroico, e dà così senso e valore al contingente. La sentenza invece stabilisce una relazione fra il caso particolare e l'universale, spesso in forma di ammonimento o d'insegnamento, e guida così, per via razionale, verso le forme eterne della realtà, cioè verso la verità. È poesia "festiva" quasi tutta la lirica corale dalla fine del Settimo secolo fino alla metà del Quinto – da quella di Alcmane, passando per Stesicoro, Ibico e Simonide, fino a Bacchilide e al più grande di tutti, Pindaro.

Questa poesia encomiastica e celebrativa costituisce la vera "grande" lirica dei Greci, che ha avuto una profonda influenza tanto presso di loro quanto da noi per la formazione di un elevato stile poetico. Sulle sue basi in Occidente sono sorte la tragedia e la poesia sublime-patetica, ed è sempre grazie a questa che Klopstock, il giovane Goethe, Hölderlin e Rilke sono stati portati alla composizione dei loro inni. Ciò che la distingue fondamentalmente dall'epica è che questo tipo di poesia dà valore al presente e lo considera degno di venir celebrato. Le imprese del passato non attraggono tanto per il loro valore intrinseco, quanto perché servono a valorizzare il presente; i Greci dell'era arcaica amavano infatti grandemente tutto ciò che era vario, vivo, attuale. Il contrasto fra mito e presente, fra il valore duraturo e la realtà, fra aspirazione e attuazione, si fa sentire sempre più nel corso dei due secoli; tuttavia il presente, seppur elevato a una forma sovratemporale, resta sempre il campo in cui si muove questo tipo di lirica.

Accanto alle liriche di carattere encomiastico, abbiamo negli stessi secoli, iniziata un po' prima e un po' prima spentasi, un'altra e non meno importante poesia lirica che maggiormente risponde al nostro concetto di "lirica", in quanto i poeti che vi si dedicano trattano di cose personali. Per i Greci questa poesia non costituisce certamente un'unità. Lirica è per loro soltanto la poesia cantata: la corale, della quale si è ora parlato, e la monodica individuale,

come quella di Saffo, di Alceo e di Anacreonte. È vero che molte di queste poesie monodiche esaltano dèi o uomini, come per esempio gli epitalami di Saffo; ma più che nelle canzoni corali si rivela qui, accanto alla celebrazione elogiativa, la tendenza del poeta a parlare di sé. Qualcosa di simile troviamo però anche in una forma di poesia alla quale i Greci non davano il nome di lirica, in quanto non veniva cantata sulla lira, ma che noi, dato che corrisponde pressappoco alla nostra concezione di lirica, possiamo considerare senz'altro come appartenente a questa. Sono poesie che si recitavano accompagnandosi sul flauto, formate di giambi e distici, e di cui, per tradizione antica, si ritiene inventore Archiloco.

Per dimostrare attraverso la "lirica individuale" (se ci è consentita questa espressione un po' vaga) della grecità primitiva in che cosa consistesse per i poeti la personalità, perché essi abbiano parlato di sé, e come siano divenuti coscienti della propria individualità, sceglierò tre poeti: Archiloco, il poeta dei "versi parlati", che visse nella prima metà del Settimo secolo, e i due lirici monodici Saffo e Anacreonte (Saffo visse intorno al 600, Anacreonte fino al 500 circa). Veniamo così a impostare il nostro problema in relazione a tre caratteri e temperamenti assai diversi; inoltre fra le poesie più antiche e le più recenti, di cui ci occuperemo, intercorre un periodo di circa duecento anni, dunque all'incirca quell'arco di tempo nel quale fiorì la lirica greca arcaica. Potremo così porre sufficientemente in rilievo non soltanto i tratti comuni, ma anche quelli individuali di questi poeti, e vedremo che anche loro (come i lirici corali) si rivolgono dal passato al presente alla ricerca del duraturo.

Ci muoviamo però in un campo che non offre se non scarsi frammenti. Se nelle poche poesie giunte a noi complete di Archiloco, Saffo e Anacreonte, e nelle citazioni in genere molto brevi riportate da scrittori più tardi vogliamo trovare una risposta alle nostre ricerche circa il valore storico-spirituale dell'opera dei primi lirici greci, spesso dobbiamo far tesoro anche del minimo par-

ticolare. Ma alla fine questi nuovi e strani elementi si conchiudono in un quadro unitario, e vedremo così che la via seguita dai lirici conduce in una determinata direzione, e ciò che in un primo momento poteva apparire come la variazione di un singolo pensiero, se non la personale interpretazione di un motivo tradizionale, si rivela far parte di un più vasto processo storico.

Archiloco trovò nell'*Odissea* il verso (XIV, 228): "Tal per un'opra s'allieta, e tal per un'altra". E lo trasformò così: "Ognuno in guisa diversa il cuore si riscalda" (41).[2]

L'idea che gli uomini rispondano a stimoli diversi non è espressa chiaramente nell'*Iliade*. Nell'*Odissea* si è giunti dunque a una conoscenza più sottile della diversità esistente fra gli uomini; Archiloco parte proprio da tale constatazione, che diventa addirittura un concetto fondamentale dell'era arcaica: Solone ci dice chiaramente che le vie della vita sono diverse, e soprattutto Pindaro ci presenta molteplici variazioni di questo pensiero (ad esempio P., 10, 60). Anche la sensibilità di fronte ai mutamenti cui va soggetto l'individuo nel tempo si fa più acuta. Nell'*Odissea* Archiloco legge: "Diverso è il pensiero dell'uomo che vive sopra la terra a seconda del giorno che il padre dei Numi fa sorgere" (XVIII, 136 sg.). E rivolge queste parole al suo amico Glauco (68): "Vario è l'animo degli uomini, o Glauco, figlio di Leptine: muta a seconda del giorno che Zeus manda loro e il pensiero solo al proprio interesse accorda".[3]

Che Archiloco si valga proprio di queste due espressioni dell'*Odissea*, che sottolineano la condizione instabile dell'uomo esposto alle influenze stimolanti e coattive che esercitano su di lui le cose, ci chiarisce quanto profondamente il poeta sentisse questo stato incerto dell'uomo; altri versi confermeranno questa impressione. Con ciò non si è raggiunto ancora nulla di davvero nuovo. Ma la diversità dei punti di vista porta a sentire con più acutezza il proprio io nella sua particolarità, e di qui nasce veramente qualcosa di nuovo per il mondo.

Che l'uomo possa contrapporre la sua opinione a quella degli

altri lo apprendiamo già da una poesia di Saffo trovata in Egitto su un papiro assai malconcio. Integrata, la poesia (27) dice pressappoco così:

> L'uno dirà che della negra terra siano i cavalieri la cosa più bella, l'altro dirà i fanti o le navi, e io ciò che il cuore, amando, desidera. E questo a ognuno potrò provare. Ché anch'essa la donna più bella, Elena, l'uomo lasciava fra tutti migliore, causando rovina all'eccelsa Troia; né alla figlia pensava né ai cari parenti, ché, sedotta d'amore, lungi la trasse Cipride. Facile è vincere un cuore di donna; facilmente la passione le offusca la mente. Essa di Anattoria lontana or mi rimembra. L'incedere suo, pieno di grazia, e lo splendore del raggiante suo viso mi stanno più a cuore dei carri lidi, più delle zuffe dei fanti armati.

A introduzione e conclusione della poesia Saffo usa il "preambolo", la *Priamel*, forma popolare che dà rilievo a una cosa di fronte a un'altra, e se ne avvale per contrapporre il proprio giudizio sul bello a quello degli altri:[4] è così che trasforma il canto encomiastico, la forma celebrativa convenzionale di una società legata alla tradizione. Alle splendide cose che tutti ammirano, alle parate di cavalieri, fanti e navi, Saffo contrappone qualcosa di semplice: l'aggraziato incedere e il volto luminoso della cara Anattoria. "La cosa più bella è quella che piace." Allo splendore esteriore, ridotto nell'ultimo verso a elemento straniero, orientale, la poetessa antepone il sentimento interiore. Il pensiero che Archiloco aveva tratto da Omero, "ognuno in guisa diversa il cuore si riscalda", aveva posto tutti i valori su di uno stesso piano; Saffo invece dichiara qual è per lei il valore più alto: quello che la sua anima avvolge del sentimento d'amore. Pensieri simili a questo risuonarono spesso nell'era arcaica; è in Saffo però che lo incontriamo per la prima volta.[5] Un'altra volta dice dell'amata figlia Cleide: "Non vorrei cedere lei per tutta la Lidia" (152), e Anacreonte usa questo pensiero in forma di *Priamel*: "Né d'Amaltea la cornucopia aurea desidero, né per centocinquant'anni su Tartesso, come sovrano, regnare" (8).

Quello che altri desiderano – la cornucopia d'Amaltea o una lunga signoria sulla favolosamente ricca città di Tartesso – non attrae Anacreonte. Che cosa contrapponga a queste ricchezze in verità non lo sappiamo, ma poiché le cose che rifiuta sono meravi-

gliose, ciò che preferiva sarà stato probabilmente qualcosa di molto semplice.

Questo contrasto fra la cosa sfarzosa, ammirata da tutti, e quella semplice, ma di valore essenziale, non c'era ancora in Omero;[6] ma già in Archiloco troviamo qualcosa di simile, e un suo frammento (22) permette di cogliere con ancor più chiarezza come il "preambolo" si riallacci alla "dichiarazione di beatitudine" convenzionale, al *makarismós*.[7] Dice infatti: "I beni di Gige ricco d'oro non mi interessano, non è con invidia che guardo ciò che gli dèi (a lui) hanno dato (θεῶν ἔργα), e non amo neppure la grande tirannide, poiché è lontana dai miei occhi". Diversamente da Saffo, e con più forza di Anacreonte, Archiloco nega a qualcuno, chiamato esplicitamente per nome, la stima che a questi viene in genere accordata. Di solito si tende a lodare chi possiede quello che ha Gige: è pieno d'oro, ovvero ὄλβιος; gli dèi gli hanno fatto regali, e quindi è εὐδαίμων; la sovranità gli dà parvenze divine, ἰσόθεος: tutto questo meriterebbe un *makarismós*, un canto encomiastico.

Il *makarismós* rafforzava l'onore di coloro che lo meritavano in una cultura in cui il buon nome contava più di ogni cosa;[8] canti di vittoria, canti nuziali e lamenti per i morti non erano che le forme fissate nel culto di tali dichiarazioni di beatitudine. La crescente consapevolezza che persone diverse abbiano gusti diversi fece a pezzi la convinzione che sia la stima sociale a stabilire il valore dell'umanità, e sebbene le dichiarazioni di beatitudine conservassero il proprio prestigio, soprattutto nel mondo aristocratico, come in Pindaro, Archiloco ricorre invece a "controforme" di beatitudine, per così dire: se nella prima parte della poesia distrugge la reputazione dei suoi nemici, nella *Priamel* passa allora a esporre ciò che lui stesso considera più importante dei valori tradizionali. Il rude uomo d'armi, a cui sono estranei tanto i delicati accenti di Saffo quanto la spiritosa grazia di Anacreonte, ci dice come immagini un buon ufficiale: "Non mi aggrada un capitano che con lunghi passi incede, che di riccioli si adorna e si rade il

mento. A me basta uno piccino, anche se ha le gambe torte, ma che sia di saldo cuore e abbia fermo il piede" (60).

Il valore esteriore e quello interiore in Omero non hanno tanto risalto. Odisseo ritorna, è vero, sotto le spoglie di un vecchio e povero mendicante nella sua patria, lui, il forte eroe, ma l'aspetto misero è in questo caso soltanto una falsa apparenza dietro la quale Atena nasconde l'eroe, affinché resti sconosciuto; se apparenza e valore intrinseco sono in contrasto, le qualità interiori non vengono espressamente opposte all'aspetto esterno, come accade in Archiloco. Il capitano di Archiloco è valoroso proprio in quanto non è elegante. È vero che del mendicante Iro si dice "Né forza aveva, né vigore, ma una possente presenza" (XVIII, 3), e quest'immagine è creata in contrapposizione a quella di Odisseo, ma soltanto Archiloco esprime l'idea paradossale che l'ufficiale non valga nulla proprio a causa della sua pompa esteriore e che usi le sue imponenti gambe lunghe soltanto per fuggire (questo si può intendere fra le righe), ovvero: che l'apparenza distrugga il valore interiore.[9]

Ai valori apprezzati da tutti Archiloco contrappone al solito la cosa da lui preferita, e in maniera più rude di Saffo, anzi addirittura urtante:[10] "Si gloria ora un Tracio del mio scudo, ch'io, non volendo, lasciai presso il cespuglio: era un'arma perfetta. Alla malora vada lo scudo: uno migliore di questo saprò procurarmi" (6).

Che importa a lui dello scudo? La vita è molto più importante! La concezione spartana dell'onore, che imponeva all'eroe di ritornare a casa con lo scudo in mano o sopra questo, non è per Archiloco che un'ipocrisia, da svergognare con audacia e allegria. Questa smania di togliere il velo dell'apparenza, ritorna, in forma più superficiale, pure in Anacreonte; così come Archiloco smaschera il capitano che si atteggia a persona fine, anche Anacreonte rivela il vero volto di Artemone, il villano rifatto che va in giro tutto adorno:

> Portava un tempo un berretto a punta e cubi di legno agli orecchi e intorno ai fianchi una spelacchiata pelle di bove, fodera sudicia di un misero scudo; a venditrici di pane s'accompagnava e a bardasse, quel briccone di Artemone e

conduceva miserabile vita. Spesso alla gogna il collo porse; spesso alla ruota, spesso fu con la frusta battuto, ebbe la barba spelacchiata e i capelli. Ma ora va intorno in carrozza, il figlio di Cica, e buccole d'oro porta, e un ombrello d'avorio, come una femmina [...]. (54)

Da dove traggono questi poeti il diritto di esprimere giudizi così personali? Secondo quale criterio stabiliscono il valore per loro fondamentale? Esiste una relazione fra il cinico piacere di distruggere ogni illusione proprio di Archiloco, l'arguzia di Anacreonte e l'interiorità di Saffo? Essi rivelano punti di contatto anzitutto in senso negativo, in quanto il loro deprezzamento dei valori universalmente riconosciuti non muove da nessun intento morale o di giustizia. Se Saffo non ama le parate militari, ciò non ha niente a che fare con la morale o con il diritto. E se Archiloco tiene più in conto la vita che lo scudo, questo è senza dubbio uno schiaffo alla morale tradizionale; ma con ciò non intende bandire una nuova morale o un superiore diritto.

"La cosa più bella è quella che piace", la frase di Saffo sembra voler avviare verso l'arbitrio del gusto personale, intorno al quale, secondo il detto latino, è inutile discutere. Archiloco ci appare un individualista sfrenato. Ma in tutti e due si sente la tendenza a cogliere qualcosa di vero, l'essere e non l'apparire.

Già prima di Archiloco, nelle loro elegie Callino e Tirteo avevano dato un valore attuale e immediato alle esortazioni bellicose che avevano trovate in Omero, e le avevano trasformate in canti di guerra, adattandoli al presente e servendosene per incitare i soldati nelle battaglie del loro tempo. Questo passaggio dalla letteratura all'immediatezza della vita, che si presenta qui per la prima volta, costituisce un nuovo stadio dell'evoluzione dello spirito europeo. Archiloco è il primo a rivolgersi in modo consapevole e radicale all'immediatezza. Anche lui vive nella tradizione letteraria dell'epopea omerica, delle cui espressioni si avvale per parlare di quello che era il soggetto principale della poesia omerica, la guerra; e tuttavia spoglia questo fatto di ogni grandezza epica e ne percepisce piuttosto la forza dell'elemento vitale e presente: parla del duro pane mangiato sul campo, del sorso bevuto durante la

guardia (2; 5) o dell'asprezza della lotta che l'attende (3). Come soldato ritrova nella vita ciò che è descritto nell'epica, ma senza illusioni, il che significa, per lui, tanto più intensamente. Per quanto incerta sia una conclusione tratta *ex silentio*, dato che della sua poesia si sono conservati soltanto frammenti, Archiloco, a quanto pare, deve aver parlato dei disagi e dell'incerta vita del soldato, più che delle norme della società aristocratica, del fine della guerra stessa e del valore necessario alla vittoria. Qui ha sentito in maniera nuova e grandiosa la nuda realtà. Ma ora la canzone guerresca non serve più come in Callino e Tirteo a spronare i combattenti, non è più, per così dire, un grido di guerra in versi, uno strumento di conforto per la ristretta cerchia dei soldati: essa si scioglie dalla sua funzione sociale. Archiloco persegue mire personali, ma i suoi versi, per quanto sia un uomo d'azione, non vogliono soltanto servire all'azione: gli servono altresì a esprimere il suo sentimento e rivelano le angosce e le incertezze della sua vita.

Quando Archiloco parla d'amore, si tratta di un amore infelice.[11] Omero vede nell'amore soltanto una delle cose piacevoli della vita e lo nomina insieme alla danza, al vino e al sonno; di amori infelici non parla mai. Tutt'al più l'amore è presentato come un fatale accecamento: così nel magico cinto di Afrodite, dove c'è "amore, desiderio e bisbiglio di parole che tolgono il senno anche alle persone assennate" (*Il.*, XIV, 217). Questo pensiero viene ripreso da Archiloco: "Tale un desiderio d'amore segretamente m'è in cuore penetrato; fitta nebbia mi versò sugli occhi, rapì dal petto ogni pensiero gentile" (112).[12]

Anche questa della nebbia versata sugli occhi è un'espressione derivata da Omero, ma in Omero è sintomo di morte o di svenimento. Perciò è molto probabile che in Archiloco non si tratti di un'osservazione esterna, il poeta non vede in un altro le conseguenze di un amore infelice, come avviene in Omero; più probabilmente è del suo proprio amore infelice che parla. Questo pensiero, infatti, ritorna in un altro frammento dove si riferisce per certo a un'esperienza personale: "Nel desiderio giaccio, ahi mise-

ro! senz'anima, per volontà superna da orribili pene perforate le ossa" (104).

L'amore è un sentimento che porta Archiloco vicino allo svenimento o alla morte. Per volontà degli dèi, dice, lo trafigge l'amore: e ciò rientra nella concezione omerica per cui le sensazioni non sorgono spontaneamente dall'uomo, dal suo animo, ma vengono date dagli dèi. Ma che lui senta con particolare intensità l'amore che non può realizzarsi felicemente è un fatto nuovo; così l'amore non fa più parte della vita che serenamente si svolge, ma si risolve nel sentimento opposto: nel sentimento della morte.[13] L'amore è bensì per il poeta un'azione del divino nell'uomo, ma il fatto che qualcosa ostacoli il tranquillo corso della sua esperienza è sentito da lui come qualcosa di personale, come un mancar delle forze, una debolezza mortale.

Allo stesso modo sente anche Saffo l'amore:

> Felicità pari a quella di un dio conosce l'uomo che dinanzi a te siede e da presso sente l'incanto delle tue dolci parole e il tuo riso che lusinga e accarezza e profondamente il cuore nel petto mi turba. Appena il mio sguardo ti scorge, si spegne la voce in gola: è come morta la lingua. Per le vene un fuoco sottile serpeggia, nulla più vedono gli occhi, possente un rombo stordisce le orecchie. Il sudore scorre giù per le membra, un tremito m'assale e, pallida più di uno stelo di erba, simile sono a colui che è vicino alla morte. Pur tutto si può sopportare [...].[14] (2)

La poesia è un epitalamio in onore di una fanciulla della cerchia di Saffo e incomincia con la tradizionale lode dell'uomo che la sposa.[15] Ma qui Saffo parla del *suo* amore. L'amore di cui, nei versi prima citati, aveva fatto l'istanza suprema per decidere del bello, è tanto in questo che in quel caso amore infelice: là per l'amata lontana, qui per colei che sta partendo. E come Archiloco diceva di sentirsi abbandonare dalle forze, senza vita, così Saffo descrive in modo pauroso il venir meno dei sensi e dell'energia vitale e l'appressarsi della morte.

Non sono risonanze casuali, esteriori punti di contatto, quelli che avvicinano Saffo a Archiloco, poiché Saffo ha conosciuto le poesie del secondo. Un'antica espressione epica definisce il sonno "colui che scioglie le membra", probabilmente perché toglie alle

membra dell'uomo la facoltà del movimento.[16] In seguito Esiodo aveva detto: "Eros fra gli dèi immortali il più bello, colui che scioglie le membra, costringe al suo volere degli uomini e degli dèi il senso e l'assennato giudizio [...]" (*Teog.*, 120 sg.).[17] È questo l'amore che stordisce l'uomo, che rende inoperosi e folli: ma è negli altri che se ne osserva l'effetto. Archiloco lo riferisce invece a un'esperienza personale, in un brano di poesia (118) il cui primo verso doveva suonare pressappoco così: "Non sono capace di far nulla",[18] e poi dice, "ma il desiderio che le membra scioglie, o amico, mi ha domato".

Questa immagine, a noi già nota, dell'amore che toglie ogni forza, Saffo l'ha tratta da questi versi. Così anche in un altro passo di una poesia: "Di nuovo Eros mi sospinge, colui che scioglie le membra, il dio dolceamaro, dinanzi al quale son senza forze" (137). Il pensiero è espresso dai due poeti in modo tanto simile e il concetto per cui l'amante infelice si sente incapace di agire, senza forze, è così nuovo per l'epoca postomerica, che possiamo qui affermare con certezza: è da Archiloco che Saffo ha imparato a sentire e a esprimere questa sensazione di smarrimento e di debolezza simile alla morte, che le è data dall'amore.

Anche nel verso che abbiamo citato parla del suo "amore" in senso "mitico": l'amore non è per lei un sentimento che sgorghi dall'intimo, ma un intervento della divinità nell'uomo. Tutto suo, personale, è invece il senso di smarrimento che ne consegue. È proprio l'amore ostacolato, senza possibilità di attuazione, che si impadronisce con particolar forza della coscienza: là dove il raggio di un impulso forte e vivo s'infrange contro un ostacolo, più intensa balena la sua luce. Di fronte a questo sentimento che si fa cosciente davanti all'ostacolo e che è qualcosa di assolutamente personale, le cose di solito apprezzate perdono di valore. Qui si rivela il contrasto fra sostanza e apparenza, fra ciò che è apprezzato dagli altri e ciò che è per noi essenziale.[19] E poiché l'amore non è sentito come capriccio dell'individuo, come inclinazione soggettiva, ma come forza soprannaturale, divina, questo sentimento per-

sonale ha il potere di ricondurre l'uomo alla sua essenza. Saffo trova, attraverso la sua passione e il suo dolore, semplicità e naturalezza, e acquista una nuova immediatezza e spontaneità – poiché dinanzi a lei si dischiude il nuovo mondo dell'anima.

In fatto di purezza e interiorità del sentimento Saffo è di molto superiore a Archiloco, per quanto grande sia l'influenza che questo poeta ha esercitato sulla sua arte. Archiloco non era uomo da coltivare il sentimento del dolore; nella sua infelicità vedeva soprattutto l'ostacolo che gli impediva di esser felice, e sapeva difendersi attivamente: "Di questo son ben capace: se qualcuno mi fa del male, male pari gli ricambio" (66). Quindi il suo amore infelice gli strappa rudi accenti d'indignazione e d'ira, più che teneri lamenti.[20] L'indignazione si esprime anche in altre poesie di Archiloco che nulla hanno a che fare con l'amore, e tuttavia si accostano alla lirica amorosa di Saffo per un motivo essenziale. Una sua rude ma fortemente espressiva poesia dice così:

> [...] sballottato dall'onde a Salmidesso, ignudo, possano i Traci dall'irta chioma acciuffarlo nottetempo (là molte pene dovrà sopportare mangiando il pane degli schiavi). Irrigidito dal freddo e d'alghe tutto cosparso, battendo i denti come un cane, esauste le forze, sul muso giaccia, presso la sponda muschiosa. Così potessi io vedere colui che mi ha reso ingiuria, calpestando la fede. Eppure, era costui, un tempo, mio amico [...].[21] (79)

Archiloco augura a un tale di venir portato via dalle acque e, gettato sulle sponde nordiche, di vivere una triste esistenza. Inaspettatamente veniamo a sapere che l'oggetto di tante maledizioni era una volta suo amico. Anche questa poesia è una reazione contro qualcosa che non si è svolto secondo il proprio desiderio, e anche questa volta il sentimento offeso supera l'ambito puramente soggettivo: non è soltanto amicizia, ma senso della giustizia offesa.[22] Proprio come l'amore, questo sentimento è "incondizionato", e ha anzi maggior diritto di ritenersi sovrapersonale e divino. Il senso della giustizia si può esprimere in molte forme: per mezzo dell'ammonimento, della lode, di un atto di decisione e così via. Archiloco è indotto a riflettere sulla giustizia nel momento in cui le sue aspettative nei confronti dell'amico urtano contro un osta-

colo. Non sente la giustizia come meta dell'azione, come base dell'ordine statale, ma parla con giusta indignazione dell'ingiustizia che lui stesso ha sofferto. Archiloco si avvale del verso come di un'arma pericolosa contro l'amico infedele; tuttavia la poesia è qualcosa di più che una maledizione, che l'invettiva di un eroe omerico, che un semplice mezzo di lotta; ed è anche qualcosa di più di un'arma in una contesa giudiziaria, come sono i versi di Esiodo. La poesia di Archiloco si conclude (le ultime parole del frammento sono infatti anche le ultime della poesia) con l'espressione di un sentimento personale: "[...] eppure era, costui, un tempo, mio amico". Qui la parola non è usata più polemicamente, ma esprime un senso di smarrimento. Come era avvenuto per i canti di guerra, anche qui la poesia si scioglie da ogni riferimento pratico e diventa espressione di un sentimento personale.

Animato da un giusto sdegno, Archiloco in una sua favola mette in bocca alla volpe questa preghiera: "O Zeus, padre Zeus, tua è la potenza del cielo, ma anche le azioni degli uomini tu vedi, siano esse empie o giuste; e la superbia vedi e la giustizia anche fra gli animali" (94). Archiloco dichiara che ci deve essere un giudice superiore che punisce l'ingiustizia. In questo modo si avvicina più di ogni altro prima di lui all'idea della norma giuridica, ma vede il diritto ancora sotto forma di un giudice concreto.[23]

E che sia per lui un difetto non conoscere il giusto sdegno è forse ciò che vuol esprimere con il verso: "Non hai bile sopra il fegato!" (96).[24] Questa giusta indignazione sorge dunque da un atteggiamento spirituale simile a quello dell'amore infelice. L'anima smarrita eleva la sua voce ogni volta che si rivela un contrasto fra la realtà e ciò che dovrebbe essere. Archiloco, nelle pene della sua esistenza, si consola al pensiero che il dolore non è eterno, che gli dèi ora innalzano e ora abbassano gli uomini, e che perciò il sentimento dell'uomo oscilla fra la gioia e il dolore. Questo suo pensiero fondamentale era nuovo per il suo tempo:

> Tutto agli dèi rimetti; spesso dal duolo profondo essi tolsero il mortale, dalla nera polvere; e colui che lieto andava, a terra rovesciarono. Poi molte pene sorgono e il misero va intorno con la mente turbata. (58)

Quando una sventura colpi la sua città, scrisse allora questi versi:

> Dei cittadini, o Pericle, nessuno potrà biasimare il nostro cocente dolore, né alcuno in città potrà rallegrarsi alla mensa; tanto valenti uomini sommerse il flutto del mare tempestoso. Di sospiri gonfio, ansima per l'ambascia il petto. Ma un farmaco, o amico, diedero gli dèi al dolore insanabile: la forza di sostenerlo. Ognuno è soggetto al dolore: ora esso a noi tocca. La sanguinosa ferita il cuore ci strazia; altri esso raggiungerà domani. Datevi forza dunque e bandite ogni femmineo lamento. (7)

"E pur tutto si può sopportare", così cominciava l'ultima strofa della poesia di Saffo (cfr. p. 144), e questo pensiero le faceva riprendere contegno. Che all'uomo, nel mutare delle vicende, altro non rimanga se non sopportare con fermezza: anche questo essa ha appreso da Archiloco. Arricchito di un elemento importante, ritorna ancora questo pensiero in Archiloco:

> Cuore, mio cuore, sconvolto da travagli senza fine, orsù, offri al nemico ardito il petto, a tua difesa. Dell'avversario il colpo fiero accogli, e fermo tienti, né vittoria gridare dinanzi al mondo, né vinto piegarti in lamenti; ma delle cose liete non rallegrarti troppo, né affliggerti troppo nella sfortuna. E riconosci il ritmo della vita. (67)

Si tratta di riconoscere "qual è il ritmo che tiene l'uomo", così dicono le ultime parole, tradotte letteralmente. E di acquisire la conoscenza di cosa si celi dietro alle apparenze, il che rende più facile sopportare l'avvicendarsi delle cose nel mondo.[25]

Lo stesso pensiero è alla base dell'unica poesia di Saffo giunta a noi completa:

> Afrodite dal variopinto trono, te figlia di Zeus tessitrice d'inganni, io prego: non abbattere con pene e amarezze questo mio cuore, tu signora divina. Tu che altre volte il mio richiamo accogliesti e abbandonando la casa paterna a me venisti sull'aureo cocchio. Vaga una coppia di passeri te adduceva veloce per l'etere, l'ali fitte fruscianti, giù verso l'oscura terra. Presto tu qui venivi, o Beata, e chiedevi, raggiante un riso dall'etereo volto, quale la mia pena fosse, perché chiamassi e cosa desiderasse il mio cuore febbrile. "Chi vuoi tu che Peitho a te porti? Chi, Saffo, ti offese? Come, essa ti fugge? Presto dovrà seguirti. Non accetta regali? Presto te li offrirà. Non ti ama? Pur controvoglia, amarti dovrà fra poco". Vieni anche ora, dalle angosciose pene liberami, fa' che si compia ciò che il mio cuore brama. E tu siimi, nella lotta, compagna! (1)

Fra le molte bellezze di questa poesia una le viene dal fatto che l'esperienza da cui sono nati questi versi è qualcosa che si estende

al di là del presente, e assume anzi più intensità nel ripetersi: "Vieni," prega Saffo "come sei venuta altre volte; allora venivi e chiedevi che cosa mi fosse accaduto e perché di nuovo chiamassi". Già una volta, in un momento di angoscia simile a questo, aveva invocato Afrodite, e anche allora non era stata la prima volta. La consolante serenità che spira dalla poesia proviene, in non piccola parte, dal fatto che Saffo riesce a stabilire un distacco fra sé e il suo dolore, in quanto riconosce che molte altre volte è avvenuta la stessa cosa; anche nei tempi passati la dea l'ha aiutata: lo farà ancora.[26]

Che Saffo abbia visto il proprio sentimento *sub specie iterationis* lo rivelano anche altri versi; abbiamo già riportato l'inizio della poesia: "Di nuovo Eros mi assale, il dio che fiacca le membra" (137). Che però questi versi rivelino un tratto tipico della lirica arcaica lo dimostra una poesia di Alcmane: "Di nuovo l'amore, col favore di Cipride, oggi m'invade, dolcemente il cuor mi riscalda" (101).

Nelle canzoni d'amore di Anacreonte questo "di nuovo" diventa una forma stereotipata con cui introdurre la poesia: "Di nuovo Eros, chioma d'oro, mi colpisce con la palla porporina e a giocare m'invita con la bimba dai variati sandali: ma di Lesbo essa è, della città superba, e disprezza i miei bianchi capelli e a guardar altri si volge, rapita" (5). Oppure: "Di nuovo dalla rupe di Leucade precipito nel gorgo grigio schiumoso, ebbro d'amore" (17). Ma anche: "Di nuovo mi afferrò Pitomandro, mentre fuggivo da Eros" (26). E ancora: "Di nuovo Eros mi colpiva con un greve martello, come un fabbro; poi mi lavava nell'onda ghiacciata" (45). Infine: "Amo di nuovo eppur non amo – deliro e non deliro" (79).

Per quanto Anacreonte descriva con grande maestria il suo amore valendosi di sempre nuove immagini, la frase "di nuovo io amo [...]", ripetuta all'inizio di ogni poesia, perde molto della sua forza originaria.[27] Dato il carattere dell'amore di Saffo, la frase non può aver avuto che questo significato: "È mio destino questo, sempre rinnovantesi, che io debba amare e soffrire"; ha intuito

con ciò la legge del suo essere, il ritmo del suo sentimento. In Anacreonte invece la frase "di nuovo son preso d'amore [...]", ripetuta per cinque volte, assume un tono superficiale.

Anche il pensiero consolante dell'avvicendarsi della fortuna è espresso da Anacreonte, senza profondità né compiutezza, ma con spirito e in tono un po' frivolo,[28] in una poesia dedicata a una fanciulla tracia, che è del resto l'unica poesia di Anacreonte giunta a noi completa:

> Puledra tracia, perché mi sfiori con sguardo obliquo e senza pietà mi fuggi? Credi uno sciocco, me uomo esperto? Sappilo dunque, con garbo potrei le redini al tuo collo gettare e, reggendoti, alla meta del corso guidare. Tu ora, nei prati pascendo, giochi con salti leggeri, perché nessun cavaliere addestrato ancora ti ha cavalcato. (88)

Quel motivo che Archiloco aveva scoperto per primo e in cui Saffo aveva infuso tutto il suo sentimento si trasforma in Anacreonte in puro gioco formale. Il nuovo rapporto immediato con la vita, faticosamente conquistato, viene reso qui con abilità e virtuosismo. I pesanti flutti neri che si sollevavano minacciosi contro Archiloco si sono trasformati in un lieve increspars d'onde che sospinge Anacreonte senza pericolo. Ma anche in questa scherzosa poesia si rivela l'atmosfera caratteristica della lirica primitiva. "Ricordati" dice Anacreonte "che tutto può cambiare". "Quella che ora ti fugge ti seguirà" aveva detto Afrodite a Saffo; "conosci il ritmo che tiene l'uomo" aveva detto Archiloco al suo cuore. Importanti elementi di questa tipica situazione del resto si trovavano già nel più ampio monologo che si può leggere in Omero.[29] Al principio del libro XX dell'*Odissea*, non ancora riconosciuto sotto le spoglie del mendicante, Odisseo va a coricarsi nell'atrio del suo palazzo la sera che precede l'uccisione dei Proci. Quando sente che le ancelle scherzano e ridono con gli intrusi l'eroe si sdegna, poiché è lui il vero signore ed è lui che dovrebbe comandare a palazzo, e medita quindi se gettarsi e ucciderle tutte o se lasciare che giacciano ancora una volta con i Proci. Dopodiché, al proprio cuore che gli "ringhia" in petto, Odisseo si rivolge così: "Sopporta, mio cuore; male più grave hai sofferto quando il Ciclope divo-

rò i tuoi compagni; ma tu pazientasti finché la saggia astuzia aiuto ti porse". Il suo spontaneo impulso di giusta vendetta non può attuarsi, e questo ostacolo lo porta a riconoscere la propria impotenza. Il cuore reagisce violentemente, con sdegno e dolore, ma Odisseo lo esorta a rassegnarsi e sopportare. In soccorso sopraggiunge infatti il pensiero che in altri tempi gli è capitato di peggio: lo stesso pensiero, appunto, che domina nelle poesie dei lirici che abbiamo citate. Se allora, in particolare, le poesie di Archiloco rivelano fin nei particolari così tanta affinità con i versi di Omero, Archiloco deve averli di certo conosciuti e ne deve aver sentito un profondo influsso. Ma anche con le poesie di Saffo sussiste un rapporto: infatti Odisseo si calma del tutto soltanto quando Atena gli appare e gli parla in forma amabile e cordiale, proprio come Afrodite a Saffo. In Omero però non c'è che il ricordo di un unico avvenimento passato che può essere paragonato a quello presente, e Odisseo non accenna alle vicende alterne della vita né al "ritmo" che sostiene gli uomini. Se il suo cuore "ringhia", se Odisseo gli parla, o se, come viene detto in precedenza, il θυμός (*thymós*) si agita nel suo petto, è una cosa ben diversa di quando Archiloco si rivolge al suo *thymós*. Per Omero il *thymós* – e così pure il cuore – è soltanto un organo dei moti spirituali che non si differenzia in sostanza dagli organi fisici.

Che i lirici concepiscano il mondo dell'anima in una nuova forma è naturalmente difficile da dimostrare andando a cercare nelle loro poesie le parole "anima" e "spirito", poiché il materiale frammentario che possediamo non è sufficiente per farlo, e forse questa nuova concezione non era per loro ancora così chiara e determinata da portare a nuove definizioni di anima.[30] Ma anche dalle singole frasi possiamo con sicurezza dedurre che i lirici non spiegavano più l'anima per analogia con gli organi fisici. Già quando Archiloco dice che il suo *thymós* "è oppresso dal dolore", oppure che il suo capitano ha "molto cuore", usa espressioni che Omero non conosceva e che si riferiscono a una concezione astratta dell'anima.[31]

In Saffo e Anacreonte, poi, si presentano di questa evoluzione sintomi ancor più caratteristici. La contraddittorietà del sentimento si manifesta in loro non soltanto come un avvicendarsi nel tempo, come un alternarsi di quiete e tempesta, di felicità e infelicità, ma come dissidio nel momento presente. Conosciamo già il verso di Anacreonte: "Amo di nuovo eppur non amo – deliro e non deliro". Qui l'amante infelice esprime il suo smarrimento e il suo dissidio interiore in forma paradossale, mentre afferma e nega una stessa cosa. È a un'esperienza simile che si riferisce quando dice che Eros lo arroventa e poi lo immerge nell'acqua ghiacciata del torrente. Questo stato d'animo Saffo l'aveva già espresso in forma altrettanto paradossale ma ancora più efficace, quando parlava di "Eros dolce-amaro". Non si trattava di una frase fatta, anzi: l'immagine che da duemilacinquecento anni è entrata nell'uso aveva allora freschezza ed efficacia. Questo dissidio del sentimento, questa tensione interna, l'epica non la conosce ancora, poiché nulla di simile si trova nel mondo fisico dei corpi e nelle loro funzioni, in base a cui Omero aveva inteso il mondo dell'anima. Saffo ha l'intuizione di questo mondo, e con la nuova e ardita espressione "dolce-amaro" lo presenta come sostanzialmente distinto dal mondo fisico. Anche in questo campo Archiloco, prima di lei, ha sentito e pensato la stessa cosa: sebbene non si trovi nella sua poesia una parola che esprima il dissidio dell'amore infelice, tuttavia la tensione interiore traspare, per quanto inespressa, dalle frasi che presentano il sentimento d'amore in forma simile allo svenimento e alla morte. Poiché l'amore che porta in prossimità della morte è, soprattutto per Saffo, l'estrema tensione dell'anima.

Se i poeti dei primi secoli considerano questo nuovo sentimento come cosa divina e sovraindividuale, al punto da farne l'istanza decisiva per giudicare il valore delle cose, ciò non significa tuttavia che non possa portare su di una via errata. Archiloco, per esempio, reagisce al sentimento con selvaggia sfrenatezza. Ma anche questo sentimento sfrenato, se considerato in relazione alle condizioni spirituali della sua epoca, può avere un valore per lo spirito stesso. La consapevolezza della personalità sorge soltanto nel

momento in cui l'anima reagisce.[32] Soltanto il "cuore ringhiante", come lo chiama Omero, è sentito come un fatto individuale: tanto il dolore nell'amore quanto la rivolta che nasce da un fondato sentimento d'odio. I grandi nessi di vicende e azioni, di destino e carattere, non appaiono ancora come qualcosa di irripetibile e di individuale, e la riflessione sulla vita porta alla conoscenza di una legge generale: la legge dell'eterno mutamento. Anche questa è una nuova scoperta dei lirici, che non solo è indirizzata nello stesso senso della scoperta del sentimento individuale, ma ne costituisce il complemento: alla nuova individualità corrisponde una nuova universalità, al nuovo sentire una nuova conoscenza. L'una cosa è in stretta e necessaria relazione con l'altra, e l'eterno salire e scendere è percepito attraverso il sentimento e nel sentimento riconosciuto. In questo salire e scendere si coglie la vita vivente: ma questa legge non è certamente adatta a frenare l'esuberanza.

Che il corso di una vita umana non sia concepito come vita individuale, ma secondo categorie generali, è cosa che si riscontra in tutto il mondo greco; ma se nella lirica primitiva la rivelazione del sentimento personale si accompagna al senso del continuo mutare delle cose ciò non significa che i lirici sentano come atto personale le proprie azioni.

In Omero quello che l'uomo compie di particolare non nasce dal suo carattere individuale o dal suo particolare talento, ma lo invade come forza divina. Volendo portare questo pensiero all'estremo si potrebbe dire: esistono esperienze individuali, ma non azioni individuali. Così dice anche Archiloco quando parla della sua duplice vita di guerriero e di poeta: "Servo il potente signore Enialio, e al tempo stesso sono dell'arte dolce maestro, donata a me dalle Muse" (1).

E così anche Saffo, che sente di essere nelle mani dei suoi dèi, di Afrodite cioè e di Eros. L'emancipazione dal mito avviene quando si incomincia a concepire il dissidio e l'intensità del sentimento individuale come qualcosa di personale, e nell'ordine e nel senso delle vicende umane si incomincia a non vedere più, come

in Omero, soltanto un ripetuto intervento degli dèi, bensì l'eterno avvicendarsi delle cose che ha per origine la forza interiore. Eppure né l'una né l'altra tendenza porta ancora a sentire l'azione umana come attività dell'individuo. Poiché la consapevolezza del sentimento individuale porta soltanto al senso d'impotenza, alla ἀμηχανία (amechania), mentre il chiarimento razionale su come funzioni il mondo, la coscienza dell'avvicendarsi delle cose, non guida all'azione positiva, ma alla sopportazione e alla rassegnazione. Già nell'*Odissea* questi motivi risaltano più che nell'*Iliade*;[33] ma Odisseo, "che molti dolori ha sofferto nella sua anima" e che "molto ha sopportato", ancora non si cruciava a proposito dell'ordine del mondo: nella sua ingenuità era piuttosto il πολυμήχανος (*polymechanos*), colui che sapeva sempre risolvere le difficoltà e superare il senso d'impotenza con la saggia azione.

La perfezione di cui ci parlano i lirici viene *sentita* come tale; per loro è prezioso ciò che interessa il sentimento, ciò a cui i sensi reagiscono con piacere. E ciò che ha valore viene rappresentato sempre, almeno fino ai tempi di Pindaro e di Bacchilide, con l'immagine della luminosità. Il divino è "raggiante e luminoso", la cosa perfetta "risplende", la grandezza sopravvive nella "luce della gloria", il poeta rivela questa "luce" e la fa "risplendere" di là dalla morte oscura. Più ancora che nella lirica individuale ciò si rivela negli encomi; ce ne darà un esempio una delle poche liriche di Saffo giunta a noi quasi completa: un imeneo (55) nel quale, per dare particolare solennità alla festa, si parla delle mitiche nozze di Ettore e Andromaca.[34] I primi versi della poesia sono andati perduti; quindi la prima cosa che la poesia descrive è l'arrivo di un araldo a Troia il quale annunzia che gli sposi novelli sono appena arrivati con la nave da Tebe, patria della sposa.

> Rapido giunse l'araldo [...] il veloce messaggero Ideo, e annunziava: "[...] oggi ne viene immensa gloria a Troia e all'Asia. Ettore, coi suoi compagni, adduce la sposa dagli occhi limpidi, da Tebe, la sacra città, dalla fonte perenne di Placia; veleggiando qui guida, sui salsi flutti, la soave Andromaca, con grande tesoro di cerchi d'oro, con stoffe di porpora, ricami di fiori e vari ornamenti multicolori, coppe d'argento e molti calici e avori". Così l'araldo. Il padre amoroso rapido sorse. Presto la nuova corse per l'ampie vie: e gli uomini d'Ilio guidarono le mu-

le ai rapidi cocchi: di matrone una schiera vi ascese e fanciulle dal corpo sottile e fragile caviglia. E in disparte apparvero le figlie di Priamo. I destrieri furono aggiogati da forti uomini ai carri: giovanetti erano. Grida possenti dei guidatori [...].

I versi che seguono sono andati perduti. Continua poi:

[...] e gli sposi, simili a dèi [...] e questa schiera compatta, rapida verso Ilio avanzava [...] dolce una melodia di flauti, frammista al suono della cetra, saliva. Assordanti crepitavano i crotali, delle vergini il coro devoto un sacro canto intonava. Si elevava per l'etere divino un'eco [...] lungo le strade [...] crateri e coppe [...] nubi d'incenso e di mirra frammiste a cassia salivano. Grida di giubilo levavano le donne più anziane e gli uomini tutti intonarono il solenne peana. Invocavano il dio che da lungi colpisce, il dio della lira; Ettore esaltavano e Andromaca, ai Superni simili.

Questa poesia è il più antico ed evidente esempio di ciò che il mito significa per la poesia greca celebrativa.[35] Mito e realtà sono in stretta relazione fra loro, poiché il fatto mitico coincide addirittura con il presente: il racconto delle nozze di Ettore finisce con il carme nuziale, e un carme nuziale è anche la canzone di Saffo.[36] Se di solito gli sposi, nell'imeneo, vengono paragonati agli dèi, qui vengono posti allo stesso livello dei personaggi del mito. Saffo li nomina non per esaltare le loro grandi imprese o i loro alti destini, ma per il loro splendore e la loro perfezione, e così ai doni di nozze, appunto perché splendidi, viene dato più rilievo che all'azione stessa. In questo modo il racconto si svolge, passando da un punto luminoso a un altro, e le sue luci riflettono la loro fiamma viva nel presente.

L'ormai anziana Saffo descriveva, in una poesia commovente, la sua debolezza senile e guardava indietro nostalgicamente alla sua giovinezza. Di questo canto solo le parti terminali di ogni verso sono rimaste in un papiro (65 A, 13-26), ma, anche se non è possibile ricostruire esattamente il testo greco, il contenuto è chiaro e si può rendere in una traduzione. Questa è la versione che ne ha dato il poeta tedesco Manfred Hausmann:[37]

Già la mia pelle è tutta rugosa per gli anni, la mia chioma corvina è incanutita. Le mani sono deboli, più deboli i ginocchi, che più non mi reggono. Non mi posso più muovere a passo di danza tra le fanciulle, simile alle indiane, alla sera, nel boschetto. Ma che cosa dovrei fare? Un uomo mortale non può gioire eternamente della giovinezza. Dovette apprenderlo, dice una canzone, anche l'auro-

ra, che condusse furtivamente fino ai confini del mondo il giovane Titone. Ma anch'egli fu raggiunto dalla triste vecchiaia. E ora che egli non può più avvicinarsi, di notte, amorosamente alla dolce consorte, pensa di aver perduto ogni felicità. E implora Zeus che gli voglia concedere al più presto la morte. Ma io sempre sono attirata verso la grazia e la pienezza d'oro. Questo splendore mi ha sempre circondata, perché io amo il sole.

In questa poesia Saffo supera il desolato abbandono dell'età ("ma che cosa dovrei fare?"), ricordando a sé stessa di aver conservato l'essenziale della sua giovinezza, l'amore di ciò che è luminoso e splendente; ma non fa nessun tentativo di dare un senso alla vecchiaia, al passare del tempo.

Gli stessi motivi tornano in una poesia del vecchio Anacreonte – ma a quest'ultimo manca la consolazione di aver conservato nel ricordo[38] qualcosa di duraturo. E poiché non vede nessuna possibilità di dare alla propria vita uno scopo pratico, o, in genere, un senso, Anacreonte finisce per concludere con la spietata, terribile constatazione:

Son già grigie le mie tempie e ho bianchi i capelli in capo; giovinezza m'ha lasciato e ho vecchi i denti: della dolce vita ben poco mi è rimasto. Devo spesso singhiozzare quando penso al Tartaro, ché dell'Ade spaventosa è la voragine e grave la discesa che porta nel profondo. E chi scende, non può più tornare. (44)

Nelle due poesie l'accento si posa sul senso d'impotenza, in quanto la volontà di vivere si vede ostacolata. Le diversità di valori sono "sentite", e quindi sono qualità date dai sensi: dolce è la giovinezza, piena di angosce e di pene la vecchiaia. Di questo dileguare della giovinezza e dell'avvicinarsi della vecchiaia parlano in genere i poeti arcaici (mentre in Omero gli uomini non parlano neppure del riflesso che possono avere nella loro vita le contraddizioni dei tempi),[39] ma per loro la vita non costituisce ancora un'unità significativa.

Anche fuori del territorio ionico-eolico (Archiloco era nato a Paro, Saffo a Lesbo, Anacreonte a Teo) incomincia del resto a sorgere nel Sesto secolo una concezione completamente diversa della vita umana.

Solone, quest'uomo meraviglioso, che è il portavoce dell'Attica, dice: "Invecchiando continuo ad apprendere" (22, 7). I problemi

dell'azione e della condotta umana assorbono l'interesse dell'attivo uomo di Stato e del giusto legislatore, e non è soltanto in questo verso che ci parla dell'indirizzo e del senso della sua vita e della sua azione – un verso che del resto, per la prima volta, coglie l'apprendere come un processo dello spirito.[40] Solone sa di essere legato a uno scopo, una meta: la giustizia. Ma con ciò ci avviamo già verso la tragedia attica. Quando Archiloco ne parla si riferisce soltanto al sentimento di giustizia offeso e al giusto equilibrio stabilito dagli dèi, non all'azione giusta del singolo; Saffo e Anacreonte invece non ne parlano affatto.

Questi lirici hanno una sufficiente ricchezza di spirito per essere in grado di immaginare qualcosa di diverso dalla realtà e per sentire il contrasto fra il possibile e il reale, fra il proprio desiderio e la crudele realtà, fra l'essere e l'apparenza. Non rappresentano la perfezione in forma ideale a cui si debba aspirare, o secondo la quale si potrebbe trasformare il mondo. Che la vita su questa terra sia imperfetta e triste, questo Omero lo sapeva già; anche gli eroi sono partecipi della profonda e intrinseca imperfezione dell'uomo, mentre gli dèi danno senso e importanza a tutta la vita terrena. Questi dèi reggono anche il mondo dei lirici, che non si ribellano affatto contro di loro; la ribellione ha inizio soltanto quando l'uomo incomincia a pensare che la vita umana potrebbe avere più senso, e gli dèi essere ancora più perfetti – ma soprattutto, quando ci si vuole render conto della giustizia terrena.

I sentimenti personali e le esigenze spirituali dei lirici primitivi si rivelano soltanto in quei momenti in cui si sentono come strappati dal fluire della vita universale, staccati dall'albero che eternamente cresce e tutte le cose viventi abbraccia; è questo il momento in cui si rivela l'anima. Quest'anima individuale non è ancora portatrice di sentimenti universali, ma solo delle reazioni che si scatenano quando quei sentimenti sono impediti da un ostacolo. Così l'amore non è un sentimento sgorgante dall'intimo, bensì un dono di Afrodite e di Eros. È proprio del soggetto soltanto il dissidio del sentimento nell'amore infelice. Per quanto egocentrico

sia Archiloco, per quanto sensibile Saffo, tuttavia nessuno dei due si abbandona romanticamente all'onda del proprio sentimento. Dice Saffo: "La cosa più bella è quella che piace" (27). Con ciò intende dire, è vero, che agli uomini piacciono cose diverse, ma nello stesso tempo che queste cose gli uomini le hanno ben chiare davanti a sé. Il sentimento non vaga mai nell'incerto, e neppure in una natura arcaica in cui cercare conforto (cfr. cap. XVI). Questa poesia va contro i valori tradizionali: bello non è il magnifico ma ciò che si ama,[41] e nel dire che si può "renderlo comprensibile" Saffo sta compiendo un primo passo verso Eraclito. Tuttavia è ben lontana dalla convinzione di quest'ultimo: che il significato delle sue parole sia così profondo che le persone non possano davvero capirlo.

Ecco perché i poeti arcaici non si esprimono, come i moderni, in forma monologica, ma sentono sempre il bisogno di rivolgersi a qualcuno, che si tratti di una divinità (soprattutto nella preghiera) o di un singolo, oppure di una cerchia di uomini. Se la nascente individualità spezza molti antichi legami, il mondo dell'anima che si viene scoprendo crea un nuovo senso d'unione fra persone animate da uno stesso sentimento.[42] L'evoluzione che porta alla scoperta dell'individuo porta anche alla formazione di nuovi legami.

In una poesia di Saffo (98), mutila dei primi e degli ultimi versi, si presuppone che Saffo sia rimasta in Lesbo con Atte, una fanciulla che lei ama in modo particolare, mentre un'altra fanciulla, Arignota, ha dovuto congedarsi dalle sue compagne ed è tornata a Sardi, capitale della Lidia.

> [...] da Sardi spesso [...] a noi volge il pensiero. Allor che con noi viveva essa stimava te come una dea, e più d'ogni cosa il tuo canto gradiva. Ma ora fra le donne lidie risplende, come al tramonto del sole la luna dalle dita di rose vince le stelle intorno col suo splendore, e la sua luce riversa sopra i salsi flutti e sopra i prati colmi di fiori: la rugiada sprizza e brilla, fiorente si leva la rosa e l'erba molle, e il trifoglio dolce al pari del miele. Mentre così va errando, a te sempre, dolce Atte, pensa; la nostalgia le invade l'anima e l'ansia il cuore. "Su, qui venite", a noi grida, e il suo dolore, a noi non ignoto, porta, attraverso il mare, Imeneo.

Da altre poesie di Saffo sappiamo che Atte le ha dato molte ra-

gioni di gelosia, e che Arignota, mentre viveva nella cerchia di Saffo, ha amato Atte in modo particolare. Ora che Saffo è rimasta sola con l'amata Atte, immagina che Arignota nella notte estiva di Sardi, al plenilunio, rivolga a lei il suo pensiero e ricordi con nostalgia i giorni vissuti insieme. Si esprime così, malgrado la lontananza, quel sentimento di comunione che esiste soltanto nel mondo spirituale, nel ricordo cioè e nell'affetto. Si capisce che Saffo con questa poesia cerca anche di stabilire un più stretto legame di amicizia con Atte, facendole presente di essere entrambe unite nel ricordo di Arignota e che questa, a sua volta, le pensa insieme. "Spesso da Sardi lei rivolge qui il suo spirito" dice letteralmente la prima frase. Omero non avrebbe potuto esprimere una simile idea, già per elementari ragioni linguistiche. Lo spirito di Saffo può staccarsi dal luogo dove si trova, ed è per questo che può esistere una comunione di pensieri e di sentimenti. Queste concezioni, per noi così naturali, non esistevano ancora al tempo di Omero.[43] Dal momento che per Saffo la bellezza vissuta nella celebrazione del culto diventa un ricordo comune, è facile allora riallacciarsi alla poesia celebrativa, per esprimere ciò che per lei personalmente è importante.

Certo, il sentimento di nostalgia è noto anche a Omero. Così Odisseo, vicino a Calipso, sente nostalgia della patria:

αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
ἱέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρῴσκοντα νοῆσαι
ἧς γαίης θανέειν ἱμείρεται.

"Egli vuol rivedere ancora il fumo che si leva dalla sua patria e poi morire." Qui ci vien rivelato soltanto l'oggetto del desiderio, e ciò che commuove in questi versi (al di là dell'armonia e della potenza di immagini delle parole greche) è il fatto che Odisseo desideri solo e soltanto questo prima di morire.

Anche in un'altra poesia, che pure manca dei primi e degli ultimi versi, Saffo esprime il suo ricordo per una fanciulla partita; narra come alla partenza essa l'ha consolata ricordandole tutte le cose belle che avevano goduto insieme:

[...] Morta esser vorrei. Molte lacrime spargeva nel giorno dell'addio; e que-

ste parole mi disse: "Ahi Saffo, come siamo infelici, quanto dolore sento nel lasciarti, credimi". E io a lei: "Consolata parti" le dissi "e a me pensa, ché sai quanto amata ti abbiamo. Ma se sarai dimentica, voglio ricordarti le cose piacevoli e belle che insieme godemmo. Come tu spesso di mammole e rose serti intrecciavi, e di salvia e cerfoglio e molti fiori odorosi cingevi al morbido collo e di preziosi balsami il delicato collo spargevi, e come spesso sul morbido letto posando, fra le fanciulle, l'ansia del cuore placavi. Né danza vi fu, né festa sulla riva del mare che liete non ci accogliesse; né boschetto dove alla luce lunare non risuonasse l'armonia dei liuti, e il canto alto e gioioso delle fanciulle". (96)

Qui il ricordo avvicina coloro che si amano, malgrado la lontananza, ed è di nuovo un legame spirituale, dell'anima, che unisce gli uomini gli uni agli altri. Ma questa spiritualità non è uno smarrirsi in sentimentalismi, non è ostilità né un rifuggire dalla vita: è anzi ricordo di cose terrene, sensibili, belle, luminose. Il ricordo fa rivivere tutte queste cose, rende duratura la gioia che procurano, dà a coloro che l'hanno goduta il senso di essere uniti nel sentimento comune. È stato detto[44] che il ricordo, come quello sentito da Saffo, è una forma di consolazione sempre esistita, e si è fatto riferimento, a questo proposito, a una scena dell'*Odissea* dove qualcuno, nel congedarsi, prega che ci si ricordi di lui. Ma esiste pure una piccola, importante differenza. Quando Odisseo abbandona l'isola dei Feaci, Nausicaa gli dice: "Fa' buon viaggio, o straniero, e che tu possa, quando sarai nella tua patria, ricordarti di me, ché a me, prima di ogni altro, devi la tua salvezza" (VIII, 461). Si tratta dunque di ricordare la riconoscenza per un beneficio ricevuto; nelle poesie di Saffo invece le persone che si amano si incontrano nel comune sentimento del ricordo, senza che l'una abbia obblighi verso l'altra, ed è soltanto la contemplazione (poiché il ricordo altro non è che render presente alla mente il bello del passato) che crea un accordo fra le due anime. Così nella poesia di Arignota il sentimento di nostalgia che parte da Sardi è uguale a quello che, sebbene dolcemente inespresso, muove verso quei luoghi, ed è il ricordo a creare la comunione fra le due anime.[45]

Tale commemorazione non è importante per Saffo soltanto perché lega insieme gli amanti: se tutte commemorano le cose

belle vissute insieme è la stessa cerchia a rimanere unita.[46] Un canto cultuale, ad esempio, descrive il luogo dove si celebra Afrodite:

> Venite al tempio sacro delle vergini dove più grato è il bosco e sulle are fuma l'incenso. Qui fresca l'acqua mormora tra i rami dei meli: il luogo è all'ombra di roseti, dallo stormire delle foglie nasce profonda quiete. Qui il prato ove meriggiano i cavalli è tutto fiori della primavera, e gli aneti vi odorano soavi. E qui con impeto, dominatrice, versa Afrodite nelle tazze d'oro chiaro vino celeste con la gioia.[47] (5)

La preghiera invoca la dea a unirsi a loro. Se però Saffo elenca tutte queste belle cose lo sta facendo, per l'appunto, anche per custodirne il ricordo per sé stessa e per la sua cerchia. Pure l'epos ha la funzione di preservare il passato nella memoria – a partire da Esiodo le Muse vengono infatti chiamate "figlie di Mnemosine";[48] ma ora l'oggetto del ricordo è cambiato. Omero custodisce la "gloria degli uomini", le grandi gesta, gli eventi storici – Saffo invece qualcosa di semplice, qualcosa che, come dice più volte, per lei è importante. Ciò che celebra non le è stato tramandato come un dato di fatto, è piuttosto qualcosa a cui lei e la sua cerchia hanno preso parte. Rientra certo nella tradizione il fatto che durante la celebrazione risuonino belle canzoni, si sprigionino profumi delicati, che le fanciulle si acconcino con i fiori e che tutti i sensi siano stimolati, per la gioia dei partecipanti come anche della divinità che ci si vuole ingraziare. Tuttavia per Saffo si tratta di qualcos'altro: più volte chiama le sue amiche per nome, e pure sé stessa; l'esperienza che condividono, a cui prendono parte con il proprio sentimento, è stata da loro ideata e realizzata, in modo tale da esaudire il desiderio di vivere intensamente il presente. Saffo corona allora la bellezza della celebrazione con la sua poesia, e insieme ne tramanda il ricordo; ciò che unisce le amiche amorevoli nel presente diventa senza tempo, immortale.

Questo modo di dare vita a qualcosa di nuovo è radicalmente diverso da quello di Archiloco o di Alceo: Saffo non accantona la tradizione con indignazione, ma la preserva e le dà un nuovo significato. Anche se in altri poeti arcaici non c'è traccia di un ricordo così unificante del bello, possiamo tuttavia osservare fenomeni

simili. L'epoca arcaica ha creato diverse istituzioni per consentire a uomini accomunati da uno stesso sentire di riunirsi, in particolare il simposio. Se il vino unisce le persone (ma può anche avere l'effetto contrario), a maggior ragione lo farà il simposio, con la sua poesia e la sua musica. A partire da Archiloco la poesia lirica simposiale ha occupato un ampio spazio tra i poeti arcaici; l'importanza di queste "belle canzoni" viene rilevata per esempio da Anacreonte: "Orsù, portami un bicchiere, ragazzo, che d'un fiato io beva. Ma di acqua dieci parti e di vino cinque, nel boccale mescola, ché non voglio con troppo ardore abbandonarmi a Bacco. Dunque orsù, ma non con grida e con schiamazzi vogliamo, come Sciti, darci al vino: ma di quando in quando bere, con canzoni belle" (43).

Poiché il simposio di questa epoca mira a creare una convivenza unanime, nelle poesie recitate nei brindisi acquista molta importanza il problema di riconoscere quale sia il vero amico e di scoprire il vero pensiero dell'uomo. Teognide dice: "Come il fuoco agli artefici esperti l'oro e l'argento rivela, così il vino rivela l'animo dell'uomo – anche se è molto prudente –, quando non tiene misura nel bere; così che l'onta lo coglie, se pure era tenuto per saggio" (1, 499). Si vorrebbe smascherare l'apparenza e conoscere il vero pensiero del compagno di mensa, poiché davanti al vino ci si vuole trovare in uguale disposizione di spirito. Il fatto che l'amore per i fanciulli fosse piuttosto diffuso in questi primi secoli e che si manifestasse in particolare nel simposio dimostra pure l'importanza che si dava al comune sentire.[49]

Anche nella vita politica gli uomini di una stessa opinione si trovano insieme. Cominciano a esistere i partiti, delle cui lotte in Lesbo narra Alceo,[50] conterraneo e contemporaneo di Saffo e di cui ci parla anche Solone in Atene.[51]

Solone ha cercato di superare le lotte di partito e di dare unità allo Stato per mezzo della legge e degli ordinamenti. Al tempo dei lirici si costituisce la *polis* greca, la città-Stato, e al posto dell'antica vita feudale si forma una comunità ordinata giuridicamente.

Non deve apparire contraddittorio il fatto che la coscienza individuale e l'ordine statale della *polis* sorgano nello stesso tempo, poiché essere cittadini è qualcosa di diverso che appartenere a una massa senza volontà. Il diritto è il nuovo legame che unisce gli uomini.

Anche nella vita religiosa dell'epoca i seguaci di una stessa idea si stringono in leghe. Soprattutto nelle sette dei Pitagorici e degli Orfici, che si diffondono in questo periodo, si sviluppano comuni speranze e credenze: occupandosi dell'anima dell'uomo, queste sette presuppongono una concezione dell'anima che è sorta appunto in quel tempo.

Infine risalgono a questo periodo le prime scuole filosofiche dove si incontrano uomini che hanno le stesse idee. È diventato di fondamentale importanza, per la struttura sociale europea, il fatto che accanto ai gruppi tradizionali come la famiglia, la tribù ecc. sorgano nuove comunità che non si fondano su una tradizione religiosa, ma su puri legami spirituali. L'esistenza, in Europa, di partiti, sette, scuole ecc. che si fondano su convinzioni e idee comuni risale alla Grecia arcaica. Che cosa ciò abbia portato di nuovo al mondo lo apprendiamo nel modo più evidente dai lirici, in quanto ce lo dicono in forma esplicita, per mezzo della parola: è la scoperta di nuove regioni dell'anima.

Che Omero non potesse ancora cogliere il mondo dell'anima nella sua opposizione fondamentale a quello del corpo è apparso chiaro dal fatto (cfr. p. 92) che, per i tre predicati attribuiti da Eraclito all'anima, mancavano al tempo di Omero i presupposti linguistici, e cioè: la parola "tensione", che comprendeva insieme l'intensità e la profondità, e le parole "spontaneità" e "comunità". Nel sentimento individuale dei lirici si scoprono il dissidio dell'anima e il senso della comunione spirituale. La spontaneità dello spirito viene però riconosciuta da Archiloco, Saffo e Anacreonte soltanto in una sfera relativamente ristretta del sentimento. I moti violenti dell'animo sono, anche per loro, prodotti dall'intervento della divinità; soltanto la pena dell'anima è sentita

come cosa personale. E il campo della volontà e dell'azione non si è ancora dischiuso. Il fatto che quel che viene scoperto dai lirici si manifesta in forma analoga negli artisti plastici, nei pensatori e negli uomini politici dimostra che anche le creazioni dei grandi uomini rientrano in un più vasto processo storico. La Storia è un tale intreccio di azione e di destino che il tessuto, visto da un lato, sembra composto soltanto della trama, ma a voltarlo se ne scopre anche l'ordito.

1. Per i frammenti dei lirici di questo capitolo ho tenuto conto della numerazione di Diehl.

2. In questo verso fa eco anche *Od.*, IV, 548 sg. Cfr. inoltre *Od.*, VIII, 166 sgg.

3. La relazione fra Archiloco e il passo dell'*Odissea* è del resto una questione dibattuta; tuttavia a me sembra certa la priorità del verso dell'*Odissea*. Cfr. R. Pfeiffer, *Deutsche Lit. Ztg.,* 1928, 2370; P. von der Mühll, *RE*, Suppl. VII, 746; H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.), p. 149 [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997]; Am. Journ. Philol., 60, 1939, p. 477; W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Koehler & Amelang, Stuttgart 1954 (2ª ed.), nota 1 a p. 93.

4. Cfr.più avanti..

5. È pressappoco del tempo di Saffo l'iscrizione del Letoon di Delo (E. Bethe, *Hermes*, 72, 1937, p. 201):

κάλλιστον τὸ δικαιότατον, λῷστον δ' ὑγιαίνειν,

πάντων ἥδιστον οὔ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν.

Quanta importanza abbia per quest'epoca il problema del sommo valore lo dimostrano, oltre a numerosi passi dei lirici (per esempio Pindaro), anche i racconti dei Sette Sapienti, che cercano una risposta alle domande: qual è l'uomo più felice? Quale il più saggio? Che qui non esista ancora l'incertezza della scelta lo dimostreremo più oltre, p. 287; su come, a partire da tali domande su ciò che è meglio nel concreto e sulla massima felicità personale, si arrivi alla questione "astratta" di cosa sia il bene, cfr. p. 332, e inoltre *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1966 (2ª ed.), p. 188 [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)].

6. Le cose stanno diversamente in *Il.*, I, 167, quando Achille dice a Agamennone: "Il tuo γέρας è più grande, il mio ὀλίγον τε φίλον τε" (a chi è socialmente inferiore spetta di meno), come anche in *Od.*, VI, 208: ὀ̔σις ὀλίγη τε φίλη τε, "A chi è povero anche un dono piccolo è caro".

7. Cfr. l'imitazione di Anacreonte, 7, e Greg. Naz., *Ad. anim. suam*, 84 sgg.; cfr. anche Orazio, *Iamb.*, 2, con l'introduzione di Heinze. Un'altra possibilità è quella presa in considerazione da Fränkel (cit., pp. 153 sg.); su Ibico, fr. 3, 23, cfr. *Dichtung und Gesellschaft, Claassen*, Hamburg 1965, pp. 119 sg. [cfr. ed. it. *Poesia e società*, Laterza, Bari 1971]. Sul rifiuto della maestosità orientale nei "preamboli" lirici cfr. nota 23.

8. Cfr. più avanti.

9. Se Achille dice a Agamennone (*Il.*, I, 225) "Tu che hai occhi di cane ma cuore di cervo", cioè una faccia spavalda, ma un cuore vile, non si tratta qui ancora di un "contrasto" (H. Fränkel, *Am. Journ. Philol.*, 60, 1939, p. 478), ma di un'osservazione che rileva la coesistenza di organi diversi (cfr. p. 90); se nelle invettive dell'*Iliade* (per esempio V, 787) si dice "vigliacchi, mirabili [solo] all'aspetto", in ciò non vi è, come non vi è nella figura di Iro, l'elemento paradossale a cui mira Archiloco; il monito è "siate ciò che sembrate", ma non si contrappone, come in Archiloco, il valore essenziale alla mera apparenza. Resta il fatto che quella distinzione di interiorità ed esteriorità, essere e apparenza, è anticipata da espressioni di questo genere.

10. Al v. 3 il testo corretto sarebbe αὐτὸς δ' ἐξέφυγον θανάτου τέλος (da presupporre anche in Plut., 239b: solo così la lacuna diventa comprensibile). Aristofane pone la questione in termini grossolani quando fa dire a Archiloco: "ho salvato la mia vita".

11. Tuttavia cfr. anche p. 146. Cfr. V.N. Jarcho, *Philologus*, 112, 1968, pp. 158 sg.

12. In Omero incontriamo κλέπτειν νόον o espressioni simili solo in questa descrizione della cintura di Afrodite. Viene tradotta al solito con "illudere, ingannare" (cfr. scol. D, ἠπάτησε ecc.) e in questo senso la interpreta già Esiodo, *Teog.*, 613; in seguito incontriamo κλέπτειν, usato in questo stesso senso, soprattutto nella poesia. Archiloco lo usa con il significato di "rubare". Per la prima interpretazione, si può citare l'espressione parallela φρένας ἠπεροπεύειν (cfr. J. Böhme, *Die Seele und das Ich im homerischen Epos*, Teubner, Leipzig-Berlin 1929, p. 48) e per quest'altra, che io ritengo esatta, locuzioni quali φρένας ἐξέλετο oppure ἦτορ ἀπηύρα. Nel primo verso Archiloco collega l'"amore" con l'"amicizia" (φιλότητος ἔρως) per dire che il suo amore è qualcosa di più del piacere sensuale. L'*Odissea* lo precede nell'accostamento dei due additivi: μιγέντε εὐνῇ καὶ φιλότητι (X, 334). Vedi anche Mimn., fr. 1, 1-3.

13. Non mi è ben chiara l'obiezione a questo proposito di H. Gundert: "Non si tratta qui tanto dell'angoscia dell'amore che non può raggiungere la meta [...] quanto della passione stessa che egli sente in questa potenza distruttrice, come angoscia interiore" (in H. Berve (a cura di), *Das neue Bild der Antike*, Koebler & Amelang, Leipzig, 1942, vol. 1, p. 136). Anche Gundert aveva detto, e giustamente, di Omero: "In lui, la fiamma dell'alto 'ardimento' si manifesta nel gesto e nell'atteggiamento, nell'azione immediata e non attraverso la parola". A ogni modo Gundert non ci porta nessun esempio di un poeta lirico primitivo che esprima "l'angoscia" della passione, anche nell'amore felice. La lirica arcaica ha un solo modo di esprimere la felicità amorosa, quello di descrivere l'oggetto dell'amore come bello, o, più esattamente, di enumerare tutti i singoli tratti radiosi, allo stesso modo in cui rappresenta un paesaggio o una festa descrivendo una dopo l'altra tutte le cose belle che ne fanno parte. Che invece l'antitesi di odio e amore sia importante per Archiloco lo dimostra il fatto che spesso parla di amore senza riferirsi all'eros: οὐ φιλέω μέγαν στρατηγόν (60), μεγάλης οὐκ ἐρέω τυραννίδος (22) χῶρος ἐφίμερος (18), ἱμερόεντα

πάθοι (9).

14. Nei tre versi mancanti della poesia l'"equilibrio" sarà stato ristabilito con l'espressione di pensieri quali "poiché tu hai raggiunto la felicità nel matrimonio", oppure "poiché dolore e gioia si alternano".

15. È il caso di altre forme poetiche convenzionali in Saffo, come la preghiera (cfr. pp. 148 sg. e 160), il "preambolo" (cfr. p. 139) e il *propempticon*, ovvero la poesia di congedo con cui si augura di fare buon viaggio (cfr. pp. 159 sg.) ecc.

16. In *Od.*, XX, 57, e XXIII, 343, questa parola viene spiegata così: "Colui che scioglie le pene" (μελεδήματα). Cfr. E. Risch, *Eumusia. Festgabe für Ernst Howald*, Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich 1947, pp. 87 sg.

17. Ciò naturalmente è a sua volta in relazione con *Il.*, XIV, 217 (cfr. p. 143).

18. Cfr. *Philologus*, 96, 1944, p. 284.

19. Dice Friedrich Hebbel nei suoi *Diari* (2, 2756): "Non sarebbe dunque impossibile che tutto il nostro senso vitale individuale, la nostra coscienza, sia un sentimento di dolore, come lo è ad es. il senso individuale di vita del dito o di qualsiasi altra parte del nostro corpo, che comincia a vivere per sé e a sentirsi come un individuo quando non è più nel giusto rapporto con il tutto, con l'organismo di cui fa parte". Questa similitudine dell'epoca del "dolore cosmico" non manca, come si vede, di una sua verità storica.

20. Nel nuovo papiro dell'*Epodo di Colonia* abbiamo appreso una raffigurazione completamente diversa del suo amore (R. Merkelbach, M.L. West, *ZPE*, 14, 1973, p. 101): qui descrive le proprie carezze, una dopo l'altra, come tappe della seduzione – il che è una novità in confronto a Omero, ma nuova è soprattutto la gioia maliziosa con cui descrive questa sua arte della seduzione.

21. Di recente si è voluto negare che questa poesia sia opera di Archiloco, e la si è attribuita a Ipponatte (in West, fr. 115). Questa attribuzione è già smentita dall'alta qualità dei versi. E poi, che cos'ha a che fare Ipponatte con i Traci? Cfr. E. Fraenkel, *Horace*, Clarendon Press, Oxford 1957, p. 31. Che la sua paternità sia di Archiloco mi sembra confermato a maggior ragione dal papiro di Colonia: ci mostra la stessa reazione appassionata, pure crudele, a un'ingiustizia che crede di aver subito.

22. W. Jaeger, *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin 1934, vol. 1, p. 172 [cfr. ed. it. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2003]. Giustamente osserva H. Gundert (*Das neue Bild*, cit., p. 137) che Archiloco dice ὅς μ' ἠδίκησε, Achille invece ἠτίμησε (*Il.*, I, 356): in Archiloco non si tratta dell'onore di casta, ma di giustizia – non di "vergogna", ma di "colpa".

23. Alquanto diverso è il giudizio di K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, pp. 68 sg.

24. Cfr. W. Jaeger, *Paideia*, cit., p. 172. Cfr. *Il.*, II, 241, dove Tersite rimprovera a Achille di non avere "collericità", ma di essere cedevole e molle.

25. Cfr. Capitolo primo.

26. Saffo sviluppa questo concetto da una formula tradizionale di preghiera: "Aiutami, come mi hai già aiutato in passato". Cfr. per esempio *Il.*, I, 451 sgg., e V, 116 sgg.

27. Cfr. anche Ibico, fr. 7 e 6, 6, e inoltre Simon., fr. 6, 4; 6, 11; 13, 19. L'alternanza nella natura (si pensi invece a come inizia *An den Mond* di Goethe: "Di nuovo inondi la boscaglia e la valle") sembra non aver alcun peso nella lirica arcaica.

28. σοφός al v. 4 è il cavaliere, non il cavallo, cfr. *Leben und Meinungen der Sieben Weisen*, Heimeran, München 1971 (4ª ed.), p. 127 [cfr. ed. it. *I Sette Sapienti. Vite e opinioni*, Bompiani, Milano 2015 (2ª ed.)].

29. Cfr. pp. 89 sg.; per un approfondimento cfr. C. Voigt (cfr. p. 455, nota 39), pp. 69 sgg.

30. Ma per la parola νοῦς cfr. quanto è detto a proposito di Saffo a pp. 158 sg., sul θυμός p. 362.

31. καρδίης πλέως (fr. 60): per Omero il cuore è l'organo del corpo nel quale ha sede il coraggio. οὔ πέρι μὲν πρόφρων κραδίη καὶ θυμὸς ἀγήνωρ ἐν πάντεσσι πόνοισι (*Il.*, X, 244); οὐ γὰρ τοὶ κραδίη μενεδήιος οὐδὲ μαχήμων (XII, 247); Μυρμιδόνες κραδίην καὶ θυμὸν ἔχοντες (XVI, 266); ἐν μὲν οἱ κραδίῃ θάρσος βάλε (XXI, 547). Abbiamo però in Omero anche la concezione che l'uomo o le sue φρένες possano venir riempiti di θάρσος, μένος o di ἀλκή: ἀμφοτέρω πλῆ˘σεν μένεος (*Il.*, XIII, 60); τοίου μιν θάρσευς πλῆ˘σεν φρένας (XVII, 573); μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαιναι πίμπλαντο (I, 103); ἀλκῆ˘ς καὶ σθένεος πλῆ˘το φρένας ἀμφὶ μελαίνας (XVII, 499); πλῆ˘σθεν δ' ἄρα οἱ μέλε' ἐντὸς ἀλκῆ˘ς καὶ σθένεος (XVII, 211). Quando in Archiloco il cuore viene a prendere il posto di tali "forze", per indicarlo usa la parola καρδίη in senso astratto e va così al di là di ogni concezione omerica.

32. Sull'evoluzione del concetto di θυμός in Tirteo cfr. p. 278.

33. Tutt'al più si potrebbe parlare di una "tensione" per quanto riguarda Elena, che diventa estranea a sé stessa quando si accorge di come la giudicano gli altri; a questo proposito cfr. *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz*, Athenaeum, Frankfurt am Main 1973, pp. 5-22.

34. Si ritiene che questa lirica non possa essere un epitalamio perché il matrimonio di Ettore fa una triste fine.

Ma se Saffo parla soltanto dello splendore e della felicità della festa, non c'è molto altro da capire, che ci piaccia oppure no. E poi: quale matrimonio del mito ha portato alla felicità coniugale? Allo stesso modo Saffo non rivolge il pensiero al destino che aspetta Elena (fr. 27).

35. Cfr. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.), pp. 196 sgg. [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997].

36. Così anche la parte finale di una poesia di Bacchilide.

37. M. Hausmann, *Das Erwachen. Lieder und Bruchstücke aus der griechischen Frühzeit*, Suhrkamp, Berlin 1949, pp. 109 sg. Il contenuto è stato ricostruito da Stiebitz, *Ph. W.*, 1926, 1250 sgg. [Nella traduzione dei versi abbiamo cercato di seguire la versione poetica di Hausmann. (N.d.T.)]

38. Sul significato del ricordo in Saffo vedi più avanti..

39. Solo Nestore dice di non essere più forte come in passato. *Il.*, VII, 157 e XI, 668 sgg.

40. Per approfondire Solone cfr. *Dichtung und Gesellschaft*, cit., pp. 89 sgg.

41. Così come nel fr. 132: "Cleide mi è più cara della Lidia intera".

42. *Dichtung und Gesellschaft*, cit., pp. 102 sg.

43. In alcuni passi, come *Il.*, XV, 80, o *Od.*, VII, 36, si parla già, è vero, del νόος capace di aggirarsi qua e là, ma questo si limita alla capacità propria dell'"occhio interno" di mettersi rapidamente in presenza di un oggetto: "*io* vorrei essere qua o là", si dice nel passo dell'*Iliade*; lo "spirito" non si stacca dunque dall'"io".

44. W. Schadewaldt, *Hermes*, 71, 1936, p. 368 = *Hellas und Hesperia*, p. 71.

45. Sul ricordo come consolazione nella vecchiaia in Saffo cfr. in questo capitolo..

46. Cfr. *Dichtung und Gesellschaft*, cit., p. 97.

47. Trad. S. Quasimodo, in Saffo, *Liriche e frammenti*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 19. [N.d.T.]

48. Cfr. più avanti.

49. È solo in quest'epoca che si presentano parole quali συμπάσχειν e συνειδέναι. Cfr. p. 94. Omero non sa ancora cosa siano tali gruppi umani, in cui regna l'unanimità. Certo, i pretendenti ribelli di Penelope sono legati dal desiderio di sposarla, ma quello non si può certo definire un "gruppo".

50. *Dichtung und Gesellschaft*, cit., pp. 65 sgg.

51. Ivi, pp. 89 sgg.

Capitolo quinto

L'inno pindarico a Zeus

Tebe, città natale di Pindaro, era la città più ricca di miti della Grecia. Semele aveva qui dato alla luce Dioniso, il dio dispensatore del vino; Alcmena Eracle, che aveva liberato il mondo dai mostri. Signore della sua rocca era stato Cadmo, che aveva importato dalla Fenicia l'arte della scrittura, ponendo così le basi di ogni più alta forma di cultura; aveva anche seminato i denti di drago dai quali erano sorti gli Sparti, progenitori dei Tebani, e si era unito in nozze con Armonia. Questa piccola città aveva dato rifugio agli infelici Labdacidi: Laio, Giocasta col figlio Edipo, e i figli di costui, Eteocle, Polinice, Antigone e Ismene. Dalle sue strette vie traeva origine il vate Tiresia; qui aveva abitato Niobe, moglie del re Amfione, esperto nel canto; di lì erano partiti Trofonio e Agamede verso Delfi, per costruirvi il tempio di Apollo; qui vivevano molte altre meno note figure del mito: il figlio di Apollo Ismeno, la ninfa dei frassini Melia e altre.

Le leggende eroiche della Grecia sono legate ai luoghi che ebbero importanza durante l'età micenea. Ma, di fronte a città come Micene e Tiro, possenti rocche dei primi secoli, Tebe è in vantaggio, in quanto conservò fama anche in tempi più tardi, mentre le altre città, come Atene, che acquistarono bensì con il tempo un'importanza anche maggiore, nei primi secoli erano ancora troppo poco conosciute perché le loro leggende avessero potuto imprimersi profondamente nella coscienza del popolo. Persino la figura di Teseo è rimasta in fondo una figura ateniese.

Un poeta lirico dell'epoca arcaica aveva in questi vecchi miti un tesoro di cui poteva comodamente servirsi per adornare le feste in occasione delle quali poetava; e dato che si trattava dei miti della sua patria, aveva pure il vantaggio di dare alla propria poesia un contenuto significativo e nello stesso tempo a lui familiare. La limitata cerchia della piccola patria, le mura davanti alle quali passava ogni giorno, la fonte alla quale beveva, da una parte la via e dall'altra la piazza: tutti questi luoghi apparivano a Pindaro, già

dalla fanciullezza, uniti da profondi legami al grande passato degli dèi e semidei. Poiché fin da bambino era vissuto a contatto con quei valori, che non erano venerabili e sacri soltanto per i Tebani ma per tutti i Greci, fu naturale per lui maturare la sua arte entro una ricchezza che per un poeta è forse più importante di ciò che noi chiamiamo genio o talento.[1] Si varrà più tardi con orgoglio di questo tesoro; consapevole di tanta ricchezza, si presenta davanti ai conterranei e chiede: quale saggio devo dare dei nostri numerosi miti? Un *Inno a Zeus*, conservato soltanto in frammenti, così cominciava: "Vogliamo l'Ismeno cantare, o Melia fuso d'oro, o Cadmo o degli Sparti la sacra progenie, o Tebe dalla benda Scura o d'Eracle la forza che tutto ardisce o di Dioniso i doni inebrianti, o d'Armonia, braccia candide, le nozze?" (fr. 29).

Questa poesia ebbe particolare rilievo nell'edizione di Pindaro che composero i grammatici alessandrini; serviva infatti da introduzione al primo libro delle sue opere. Si erano suddivise in diciassette volumi le opere che di lui si possedevano, e si erano preposti agli encomi di uomini i canti in onore degli dèi, come i peana in onore di Apollo, i ditirambi in onore di Dioniso e così via. Il primo posto però spettava agli inni, e primo fra questi era l'*Inno a Zeus*, assai famoso. Tutti questi canti religiosi di Pindaro sono andati perduti nel Medioevo e soltanto singoli frammenti sono giunti fino a noi, attraverso le citazioni di antichi autori; ma dell'*Inno a Zeus* i versi riportati sono così numerosi che è possibile ricostruirne alcuni motivi, e persino accostargli altri due brani piuttosto lunghi, in quanto metricamente corrispondenti a quelli già prima attribuiti all'inno: così ne possediamo ora circa trenta versi. In questi frammenti però certi pensieri di Pindaro hanno raggiunto un'espressione così grandiosa che vale la pena soffermarsi e studiarli a fondo.

Per sé e per i suoi ascoltatori è tanto naturale che la poesia contenga un mito che senza indugio Pindaro esordisce con la domanda: "Qual eroe del mito debbo cantare?". Allo stesso modo comincia anche la seconda ode olimpica: "Quale dio, quale eroe,

quale uomo devo celebrare?". Nell'*Inno a Zeus* ci elenca vari personaggi tebani, come al principio della settima ode istmica dove è celebrato un Tebano e sono nominati, l'uno dopo l'altro, i miti di Dioniso, Eracle, Tiresia, Iolao, Adrasto e la conquista di Amicle da parte degli Egidi; e qui pure attinge al ricco tesoro delle tradizioni patrie, per rallegrare, secondo le sue parole, "il cuore della beata Tebe con le bellezze indigene". È per la gloria e la gioia di Tebe, dunque, che Pindaro effonde anche in questo inno tanta ricchezza. Pindaro lo compose per una festa in onore di Zeus che doveva aver luogo a Tebe, sua città natale, e lo insegnò ai suoi concittadini. La lunga serie di solenni nomi patri che elenca in onore di Zeus e di Tebe va dai meno importanti, come Ismeno e Melia, passando per Cadmo e Tebe, fino a Eracle e al dio Dioniso; ma finisce poi con Cadmo che conduce a nozze Armonia. È a questo che Pindaro voleva arrivare: un altro frammento (32) dice che Cadmo aveva spiato Apollo mentre questi suonava la lira. Ciò non può essere avvenuto che alla festa nuziale di Cadmo: se gli dèi avevano preso parte alle nozze di Peleo e di Teti (e in questo caso la loro presenza era comprensibile, dato che Zeus stesso aveva aspirato alla mano di Teti), a Tebe si poteva pensare che fossero intervenuti anche alle nozze di Cadmo con Armonia. Pindaro stesso racconta (*P.*, 3, 90 sgg.) che alle nozze di Peleo e a quelle di Cadmo gli dèi avevano banchettato e portato doni, e le Muse cantato e danzato.[2] Dall'*Inno a Zeus* tuttavia apprendiamo soltanto che Cadmo aveva ascoltato la musica di Apollo, non il canto delle Muse; ma, poiché Apollo già nell'*Iliade* (I, 603 sg.) durante i conviti degli dèi dirige le danze e il coro delle Muse e suona la lira, la stessa cosa sarà avvenuta anche nell'*Inno a Zeus*. Ora, dove si accenna a questa partecipazione di Apollo alle nozze di Cadmo, si dice che Pindaro avrebbe parlato del corso delle vicende umane e dei suoi mutamenti nel tempo.[3] Inoltre un verso di questa poesia (fr. 33) dice che Crono, il tempo, era signore di tutti gli dèi beati e il più forte di loro. Giustamente si sono messi insieme questi due passi e si è concluso che Apollo (e le Muse) avevano cantato alle nozze di Cadmo una grande poesia mitica che narrava del diveni-

re degli dèi e degli uomini. Prenderemo più tardi in considerazione singoli brani di cui è sicura l'appartenenza a questa poesia. Qui Pindaro si vale di un espediente del conterraneo Esiodo, che nella sua *Teogonia* aveva narrato quanto segue:

> Su dunque, dalle Muse incomincia che, in Olimpo cantando, rallegrano del Padre celeste la mente, e del passato parlano, del presente e futuro, concordi nel canto. Infaticabile scende dalle loro labbra la voce soave, e ride la casa del padre Zeus, del Tonante, quando il loro soave canto s'effonde. Echeggia la cima nevosa d'Olimpo e le case dei Superi. Con suono di voce immortale, cantan dapprima l'alta stirpe dei Numi, che da principio la terra generò col cielo profondo. E da essi nacquero i Numi che agli uomini largiscono il bene. E poi di Zeus cantano, il padre dei Numi e degli uomini, che dei Numi è il più forte e il più potente. E poi la schiatta degli uomini e dei selvaggi Giganti cantano, per rallegrar del Padre la mente, di Zeus olimpio, scuotitor dell'egida, le Muse olimpie: le generò nella Pieride un tempo Mnemosine al padre Cronide, che qui regnava nei campi Eleuteri, perché l'oblio dei mali donassero e disperdessero il cruccio. (vv. 36-55)

Qui sono le Muse che cantano dinanzi a Zeus e alle altre divinità la nascita degli dèi e degli uomini, e quindi a Pindaro riesce ancor più facile immaginare che Apollo non avesse cantato da solo la grande composizione mitica, ma insieme alle Muse come corifeo – allo stesso modo in cui Pindaro faceva cantare la sua poesia mentre dirigeva il coro. Inoltre Luciano, nel suo racconto satirico del viaggio di Menippo in cielo, ci narra come costui fosse vissuto in Olimpo, come le Muse gli avessero recitato i versi di Esiodo e precisamente l'inno che riportiamo, e capiamo che a questa invenzione è indotto dal fatto che tanto Esiodo che Pindaro narravano del canto delle Muse. E alla fine vedremo ancora come in questa poesia l'interesse di Pindaro è rivolto in particolare alle Muse. Un altro frammento recita: "Così avvenne dapprima: le Moire portarono Temi celeste dal buon consiglio, su cocchio d'oro, dalle rive d'Oceano per fulgide vie, verso la sacra scala d'Olimpo, perché ella fosse la prima sposa di Zeus. Ed essa a lui generava le Ore, portatrici di floridi frutti" (30). Qui Pindaro avrà probabilmente incominciato a narrare i diversi matrimoni di Zeus, richiamandosi anche lui a Esiodo (*Teog.*, 886 sgg.), che elenca l'una dopo l'altra le sette mogli di Zeus.

A noi, educati all'idea della monogamia, non riesce tanto facile immaginare che Esiodo prenda davvero sul serio, come certamente ha fatto, questi matrimoni di Zeus. Aveva interesse a raccogliere sistematicamente tutti i miti genealogici che erano per lui verità tradizionale, e ottenere così un ben preciso e compiuto quadro delle forze divine operanti nel mondo, nel loro divenire e nelle loro relazioni. Si accorse così che venivano a trovarsi insieme storie di origine diversa, che talvolta non si accordavano molto, e il piacere che provava nel mettere tutto in bell'ordine gli impedì di vedere che proprio questo ordine faceva risaltare alcune cose urtanti. In fondo poteva trovare ammissibili i numerosi matrimoni di Zeus: il pensiero religioso che dal più potente degli dèi s'irradiassero infinite possibilità di azione e di esistenza era da lui concepito in forma mitica, come ricchezza di prole. Pindaro, a cui, come a Esiodo, era estranea ogni frivolezza, prendeva per verità tramandata dalla tradizione ciò che trovava nelle opere di questo poeta, perlomeno i tratti fondamentali. Ma pure lui aveva le sue mire, e a quanto pare ha ridotto non di poco l'elenco dei matrimoni di Zeus; anche se è difficile determinare qui i particolari, poiché non sappiamo quali altre mogli abbia nominato. Delle sette mogli di Zeus Esiodo nomina come seconda Temi, che è invece messa da Pindaro al primo posto e che è, per tutti e due i poeti, la madre delle Ore; quinta è Mnemosine, madre delle Muse, sesta Latona dalla quale discendono Apollo e Artemide, e alla fine, settima, Era. Al primo posto Esiodo pone Meti, la "riflessione", che precede dunque Temi, la dea dell'ordine legale e delle sacre convenzioni. Pindaro era forse contento di accorciare un poco questa sfilza di nomi mettendo da parte Meti e ponendo al primo posto Temi.[4] Ma non fu questo l'unico motivo che lo indusse a introdurre cambiamenti.

Dato che a Temi conferisce l'appellativo di "buona consigliera" è possibile che Pindaro abbia trascurato di parlare di Meti, la riflessione, poiché questa per lui formava una cosa sola con l'ordine dato dalla legge – e dove vige la legge non è permesso abbandonarsi a un'azione inconsiderata e selvaggia, ma è necessaria appun-

to la riflessione. Zeus si è impossessato del potere dopo la caduta di Crono e dopo la vittoria sui Titani: con ciò è stato portato nel mondo l'ordine e il diritto, e questo fatto si riflette appunto nel suo matrimonio con Temi. Sovrano esemplare, tiene ora a freno nel suo vasto regno arbitrio e violenza, con la saggezza e la riflessione. Temi è per Esiodo la figlia di Urano (il cielo) e di Gaia (la terra), ha dunque origine dalle forze primitive elementari ed è sorella di Oceano; è per questa ragione che nell'inno di Pindaro la vanno a prendere alle fonti dell'Oceano, e a farlo sono le Moire, le dee del destino, che in Esiodo sono proprio le *figlie* di Zeus e di Temi. Per Esiodo le Moire (ce le presenta come sorelle accanto alla legalità, alla giustizia e alla pace) appartengono dunque al nuovo ordine del mondo imposto da Zeus, mentre secondo Pindaro devono aver esercitato già prima il loro potere come dee della necessità;[5] l'ordine di Zeus si presenta nella forma della legge e della moralità di fronte alla rigida costrizione. Non è per noi facile intendere queste sottili distinzioni e ancor meno gustarle nella poesia, ma di certo Pindaro vuol dirci qualcosa: mette infatti in chiara luce i benefici della signoria di Zeus e lo chiama esplicitamente "liberatore", "salvatore". In un altro frammento di questa poesia parla dei Titani (fr. 33), che vinti dal dio giacevano legati nel profondo Tartaro, e "sciolti ora dalle catene, dalle tue mani, o signore" (con questo appellativo si rivolge a Zeus) sono liberati dalla loro prigionia.

A questa liberazione dei Titani Pindaro accenna anche altre volte (P., 4, 291); prima di lui non ne aveva parlato nessuno, solo Eschilo, suo contemporaneo, presenta già sulla scena i Titani liberati. In Pindaro la loro liberazione ha senza dubbio luogo in un periodo molto posteriore, e cioè dopo che sono apparsi al mondo l'uno dopo l'altro i diversi dèi olimpi; processo, questo, che deve aver narrato in forma più estesa. Possediamo due frammenti, l'uno relativo alla nascita di Apollo (fr. 147), l'altro a quella di Atena (fr. 34). L'uno presuppone l'unione di Zeus con Latona, che deve esser stata dunque nominata come moglie di Zeus; l'altro presuppone l'esistenza di Efesto che colpisce con il martello la

fronte di Zeus, da cui balza la dea armata di scudo (è così che rappresenta la cosa Pindaro nell'O., 7, 35),[6] e quindi il matrimonio con Era, madre di Efesto. Ma il testo di questo frammento dice: "(Zeus) il quale, colpito dalla sacra scure, aveva generato anche la bionda Atena". Forse il nome di Efesto è stato tralasciato di proposito, dato che Era, tanto per Pindaro quanto per Esiodo, era di certo l'ultima moglie di Zeus, ed è proprio in questo matrimonio di Zeus con Era che il racconto culmina: se in principio si parlava di Temi, la prima moglie, che dava al mondo gli ordinamenti della legge, ciò avviava già il racconto verso l'ultimo matrimonio, quello con Era. Così questo matrimonio introduceva l'estrema fase dell'assestamento del mondo compiuto dagli dèi, il tempo cioè in cui gli Olimpi avevano fatto trionfare l'ordine e la bellezza. In questo tempo si era stabilita la pace su basi così sicure che Zeus poté ridonare la libertà ai Titani.

Durante la signoria di Zeus veniva dunque composto un po' alla volta, in accordo e in armonia, tutto ciò che era disordinato e selvaggio. Che questo sia il senso che si cela nell'eccelso mito degli dèi, che ha inizio già nell'epoca precedente a quella di Zeus, quella cioè in cui regnavano la violenza e la necessità, risulta anche dal fatto che questo mito viene cantato alle nozze di Cadmo con Armonia: Cadmo, che ha portato le prime forme della civiltà a Tebe, sposa l'Armonia, e così l'ordine e la misura s'insediano anche sulla terra.[7]

Questa concezione, che sta già alla base del mito di Esiodo e che è universalmente greca, almeno per i Greci dell'era classica del Quinto secolo, è stata approfondita da Pindaro in maniera tanto personale quanto grandiosa. Da un oratore dell'antichità più tarda apprendiamo quanto segue: "Pindaro raccontò che gli dèi dell'Olimpo esitarono a lodare i doni che Zeus fece agli uomini. Il fatto che nessuno di loro osasse farlo, al poeta doveva sembrare, credo io, la più alta forma di lode al dio. Così Zeus, secondo Pindaro, se ne stava seduto lì dopo aver messo in ordine il mondo intero, mentre gli dèi ammutolivano dallo stupore per lo splendore

di ciò che vedevano. Quando Zeus chiese loro se mancasse ancora qualcosa, gli dèi dissero di sì: non aveva creato nessuno che lodasse degnamente la sua opera compiuta" (Coricio di Gaza, 13, 1; cfr. Aristide, 2, 142 = fr. 31).[8] Sembra allora che Zeus abbia sposato Mnemosine, la quale divenne madre delle Muse.[9] Se questa scena fosse giunta a noi nella forma datale da Pindaro, e non soltanto attraverso un'arida relazione in prosa, sarebbe certamente da annoverare fra le più famose della letteratura greca. L'importanza che la poesia ha per il mondo Pindaro non avrebbe potuto esprimerla in maniera più efficace: nel giorno in cui il mondo raggiunge la sua forma perfetta, non può esservi bellezza perfetta se non c'è qualcuno che la celebri. Pindaro ripete più volte che le grandi imprese richiedono un cantore che le salvi dall'oblio e dal pericolo di scomparire, e in questo pensiero troviamo un riflesso di antiche concezioni, secondo le quali il nome glorioso e le grandi imprese acquistano immortalità nella canzone. Ma è un pensiero che Pindaro sviluppa ulteriormente: l'azione infatti ha bisogno del poeta "saggio" che ponga in rilievo il senso dei valori terreni. La bellezza e l'ordine del mondo non hanno di certo bisogno del canto per divenire immortali, bensì del "saggio cantore" che ne riveli il senso e il valore. Questo senso, che il poeta rivela nella celebrazione, non si trova al di là o al di sopra del mondo delle apparenze, ma si presenta in forma visibile. I più però non lo percepiscono e perciò è necessario che qualcuno lo faccia loro conoscere.

In che modo i valori possano essere messi in rilievo nella celebrazione poetica ce lo dimostrano altri due frammenti dell'*Inno a Zeus* che ancora non abbiamo considerati, ma che corrispondono metricamente al primo e possono essere quindi attribuiti all'inno stesso. Questi frammenti contengono la sua invocazione a Delo, l'isola nel mare Egeo sulla quale Latona aveva dato alla luce Apollo e Artemide. Narrava il mito come l'isola si aggirasse un tempo sul mare senza trovar pace, e come dal momento della nascita di questi dèi si fosse fissata con solide basi sul fondale. Pindaro si vale inoltre del fatto che Delo portava un tempo anche il nome di

Asteria, cioè l'isola-stella.

> Salve a te, o figlia dei flutti, costruita per opera dei Numi, sopra tutte cara ai figli di Latona dai riccioli molli, che immobile posi sul mare: mirabile prodigio! Delo i mortali ti chiamano, astro lungiraggiante della cerulea terra, ti chiamano i Numi. [...] Ché un tempo essa errava sull'onde, sospinta dall'urto dei molteplici venti. Ma quando la figlia di Coo nell'aspro tormento dell'ultime doglie vi giunse, sorsero quattro colonne su bronzei plinti, diritti dalla ferma terra, col vertice la roccia sostennero. Qui ella si sgravò di due figli e sulla prole beata lo sguardo posava [...].

Come questi versi, che appartengono alla grande *Teogonia* che le Muse recitano alle nozze di Cadmo e che portano alla descrizione delle nozze di Zeus con Era, debbano venir ordinati nell'ode è cosa incerta. È in genere impossibile dare ai frammenti della poesia di Pindaro la loro disposizione primitiva, poiché Pindaro non presenta i fatti secondo una chiara disposizione cronologica, considera anzi un'arte l'uso di arditi passaggi. L'invocazione alla divinità con la quale inizia il frammento (Delo è salutata infatti come figlia del mare) va posta al principio di una poesia, com'è d'uso per tali invocazioni in Pindaro e in altri lirici greci primitivi.[10] Ma l'esordio dell'*Inno a Zeus* era costituito (e la cosa è attestata in modo inconfutabile) dall'elenco dei personaggi del mito tebano.[11] Non è questa però una buona ragione per presupporre che la rispondenza metrica in base alla quale attribuiamo il frammento all'*Inno a Zeus* sia solo apparente, perché questa corrispondenza va ben oltre ciò che potrebbe attribuirsi al caso. Si può invece supporre che fosse il canto delle Muse a cominciare con questa invocazione; che anzi l'inno può aver contenuto diverse canzoni delle Muse, poiché anche in Omero (*Il.*, I, 603 sg.) le Muse alternano il canto alla lira di Apollo. Poiché abbiamo un verso dell'*Inno a Zeus* (fr. 147) – "Col tempo nacque Apollo" – che mal si accorda con la celebrazione di Delo, può darsi che si sia parlato due volte della nascita di Apollo; cose del genere sono possibilissime in Pindaro. Comunque stia la cosa e in qualsiasi punto dell'*Inno a Zeus* sia da inserire questo frammento, il modo con cui viene esaltata la magnificenza di Delo e la maniera nuova e grandiosa di osservare cose note ci danno un bell'esempio

dell'arte celebrativa di Pindaro. Con pochi cenni ci presenta Delo in balia delle onde e dei venti e il fatto che raggiunga finalmente pace è reso con immediata evidenza: quattro colonne balzano dal mare reggendo sui loro capitelli la roccia. Solenne e grandioso spettacolo! E poi, senza intervallo, passiamo subito a un'altra immagine: dopo averla data alla luce, Latona contempla la sua prole divina. Tanto nella descrizione del miracolo per il quale l'isola sospinta in giro per il mare si fissa improvvisamente al suolo, quanto nella narrazione della storia di Latona, Pindaro non segue il tradizionale svolgimento dei fatti, ma ci guida in modo che siamo subito portati a soffermarci davanti a questa duplice immagine: quella delle superbe colonne, quella dello sguardo beato che la madre volge ai suoi divini gemelli. Molteplici rapporti avvicinano le due immagini (insieme all'isola trova riposo anche Latona, perseguitata dalla gelosa Era), e nello stesso tempo le contrappongono: da una parte la visione delle grandiose colonne, dall'altra lo sguardo felice della madre,[12] ma sono entrambe espressione di uno stesso splendore divino. Questa ricchezza di rapporti si estende a tutta l'ode, anzi all'intera poesia di Pindaro. Le Muse, durante le nozze di Cadmo, cantano le nozze di Zeus; così il contenuto del canto è fatto risalire al motivo stesso per cui questo è sorto, ciò che si riscontra spesso nei canti celebrativi dell'era arcaica, per esempio in un epitalamio di Saffo, che descrive le nozze di Ettore. È questa una forma coltivata con arte perfetta da Pindaro nei suoi epinici. Ma qui il rapporto è ancor più importante, poiché dai diversi matrimoni di Zeus sono derivati al mondo ordine e bellezza, e le sue nozze terrene hanno dato all'armonia stabile dimora sulla terra. Per i Tebani, l'abbiamo già detto, Pindaro canta un mito tebano; anche questo riferimento alla patria ritorna spesso nelle poesie di Pindaro. Le Muse cantano del divenire degli dèi, ma alla fine del canto narrano anche la loro origine e rivelano così il perché della loro esistenza; a questo modo Pindaro dà ragione anche di sé e della sua arte. Gli uomini parlano di un'isola che si chiama Delo, ma i Beati nell'Olimpo la chiamano "stella lungi raggiante della cerulea terra". Pindaro attribuisce un valore reale all'antica

denominazione di "Asteria": anche altre volte parla di un'isola che è una "raggiante stella" (*Pae.*, 6, 125), e infatti sotto il cielo del Sud la terra risplende mentre intorno si stende il mare nel suo azzurro profondo. Ma questa immagine lo induce, per così dire, a capovolgere il mondo, e a porre la terra in un rapporto del tutto nuovo di fronte al cielo. Se i Celesti guardano alla terra, ecco che il nostro pianeta, o meglio il mare, si trasforma per loro nel cielo, e nel mezzo risplende Delo come la stella più lucente.[13] Le descrizioni naturali sono rare nelle poesie di Pindaro, come in genere nella poesia del Quinto secolo classico, ma questa immagine è una delle più audaci e delle più grandiose della letteratura mondiale. Non si tratta di quel modo in cui noi siamo soliti animare la natura, che viene così ad accogliere in sé il sentimento dell'uomo; Pindaro la osserva anzi obiettivamente, ma da un punto di vista del tutto particolare. La natura diventa parte integrante di un'immagine mitica e, cosa questa caratteristica in Pindaro, è inserita in un gioco d'influenze reciproche, in quanto è riferita a qualcosa che è fuori di essa. Ci si avvicina così all'idea di Eraclito, secondo la quale la vita terrena è per i Celesti ciò che per gli esseri umani è la vita celeste. In Pindaro, del resto, si può notare anche altrove un certo rapporto con la dottrina di Eraclito delle tensioni vitali, delle molteplici relazioni che dividono e insieme uniscono ogni cosa vivente. In fondo anche il pensiero che le gloriose imprese e la bellezza del mondo richiedono una poesia che le celebri si fonda sulla coscienza che il singolo ente è limitato e imperfetto, ha bisogno di completamento, e che anche le cose grandi tramontano: la canzone soltanto è duratura, e la bellezza deve divenire cosciente per opera del "saggio". E parte del compito del "saggio" è evidentemente quella di dimostrare che la bellezza del mondo si attua proprio nella molteplicità dei rapporti, nelle corrispondenze e negli opposti, che la sua essenza consiste nella correlazione fra i suoi diversi elementi.

Pindaro ha creato un'immagine che coglie perfettamente il carattere della sua poesia: "La Musa unisce l'oro al chiaro avorio e al fiore di giglio, tolto alla schiuma del mare" (*N.*, 7, 77). Così, bra-

no dopo brano, mette insieme la sua canzone con preziosi elementi, passando dall'uno all'altro, in modo che ne risulti una composizione musiva dove sempre ritornano l'oro, l'avorio e il bianco corallo (cioè il "fiore di giglio, tolto alla schiuma del mare"). Spesso paragona la sua poesia all'intreccio di una ghirlanda. Come nella ghirlanda le parti che la compongono ora scompaiono e ora riappaiono e ne risulta perciò un alternarsi di accordi e di contrasti, così anche in Pindaro affiorano nella poesia, sparsi e divisi, motivi che sono tuttavia composti per esser visti nel loro insieme. Un particolare del tutto esteriore potrà darcene una chiara dimostrazione: nell'epinicio occorre dare certe notizie riguardanti il vincitore, il suo nome cioè, il nome di suo padre, il nome della città natale. Pindaro ama invece distribuire queste notizie in modo che, per esempio, il vincitore viene indicato dapprima col nome del padre, poi con il suo proprio e, in fine soltanto, con riferimento alla sua patria. Così ci fornisce i dati necessari ed evita nello stesso tempo le ripetizioni. Lo stesso può dirsi per gli altri motivi che concorrono a formare la solida costruzione dell'epinicio – il mito, la sentenza e così via –, che affiorano e scompaiono per dar posto a un altro motivo, per poi riaffiorare in apparenza spontaneamente, in disposizione casuale, ma in realtà subordinati all'insieme. Pindaro può usare questa forma decorativa perché gli preme soltanto di dar rilievo a certi aspetti della realtà; non gli importa di fornire una descrizione continuata e precisa degli avvenimenti, non è diretto a un fine determinato, né persegue lo sviluppo di un pensiero o altra cosa del genere. Il modo stesso da lui usato nel condurre il pensiero mantiene viva l'impressione che ogni particolare sia legato all'insieme, così che questa forma di rappresentazione sia una fedele immagine del mondo come lui lo vede. Tuttavia le diverse parti non costituiscono membra subordinate al servizio di un tutto organico, come nella tragedia, dove ogni scena, anzi ogni frase, è determinata dal fine al quale tende l'azione, sia che venga usata per promuovere l'azione che per creare dei contrasti. È questa una caratteristica arcaica dell'arte di Pindaro che ritroviamo anche nell'arte plastica dell'era preclassica.

Anche nella composizione delle decorazioni dei vasi a figure nere, per esempio, la tendenza a riempire lo spazio senza intervalli, a intessere quasi le figure con lo sfondo e ordinarle come nello stile araldico in forma ornamentale, predomina sulla tendenza a costruire, con figure distribuite organicamente, un gruppo indipendente dallo sfondo. Ciò vale persino per la raffigurazione del corpo umano: ogni organo rimane distinto nella sua perfezione, staccato con nitidi contorni dal suo vicino, e anche se queste membra rappresentate in movimento irradiano un'intensa vitalità, esse non rientrano tuttavia nel gioco armonico dell'insieme; la loro forma non viene in alcun modo alterata e condizionata dalla pressione e dall'attrazione delle altre parti del corpo, né dal peso o dalla resistenza dell'esterno.

Pindaro è rimasto fedele a questa tendenza arcaica, per quanto la sua attività arrivi fino alla metà del Quinto secolo. Il carattere decorativo della poesia pindarica viene valorizzato al massimo dalla forma metrica. Non si è più avuta al mondo una poesia che, come quella di Pindaro, così severamente subordinasse alla misura e al numero le libere variazioni, né che tanto richiedesse all'arte della versificazione, alla metrica. Dell'arte poetica di Pindaro si può parlare, del resto, soltanto sul testo greco, poiché le sue basi sono estranee al nostro senso ritmico. Nel verso tedesco si alternano, secondo determinate regole, sillabe accentate e non accentate. In greco, al contrario, il verso è formato dall'ordinato susseguirsi di sillabe lunghe e brevi, ed è una cosa per la quale noi abbiamo perduto l'orecchio.

Pindaro ha foggiato una propria metrica che alcuni suoi contemporanei hanno tentato d'imitare, ma che è morta con lui. Raffina quel gioco di risonanze e di variazioni che la più antica lirica corale aveva iniziato, e lo porta a compimento con ardita grandiosità. Modella così quel carattere decorativo che anche l'andamento del pensiero seguiva, ed è per tale ragione che la forma metrica doveva stupendamente adattarsi al suo modo di vedere le cose e al suo pensiero.

Ma non è questa l'ultima parola sull'arte pindarica. Il gioco delle forme non è per lui fine a sé stesso, Pindaro non rileva i rapporti del mondo soltanto per il piacere di scoprire il ricco intreccio delle forme dell'esistenza, bensì ogni cosa deriva per lui il suo valore da una superiore realtà. Così come le Muse, durante le nozze di Cadmo, cantano le nozze di Zeus e sublimano così la festa del mitico re di Tebe, anche il coro di Pindaro, cantando queste cose davanti ai Tebani, sublima e consacra la loro città e nello stesso tempo li esorta ad attenersi all'ordine e alla pia costumanza di questa veneranda tradizione. Il savio poeta scopre il divino che in ogni cosa penetra, che si irradia da Zeus sul mitico Cadmo fino alla Tebe del suo tempo, e mentre lo rivela lo esalta. Le cose soggette al tempo sono partecipi del divino, ed è compito del poeta rivelarlo.

Se Pindaro raffigura Delo come un astro del cielo, non si tratta soltanto di una figura poetica, di un'immagine fine a sé stessa, ma è stata creata allo scopo di celebrare Delo. Se Pindaro dice di un'isola che è un "astro raggiante" questa è già una lode, e ancor più grande sarà la gloria se a vedere Delo come una "stella brillante" sono addirittura gli dèi. Quando Eraclito rileva le scambievoli influenze fra dèi e uomini, lo fa in relazione alla conoscenza, mentre in Pindaro tutto passa nel campo della pratica, nella forma attiva della vita. Un'altra differenza sta nel fatto che per Pindaro il divino si rivela ancora in forma immediata, evidente, può essere colto direttamente nel suo splendore, essere concepito come realtà mitica, mentre per Eraclito diventa astratto e si libera dal mondo percepibile. L'armonia "invisibile" vale per lui più di quella visibile. Tutti e due sono però accomunati dalla ricerca dell'unità del divino, che niente più ha a che fare con la tradizione o l'ispirazione, e che per entrambi diventa raggiungibile solo e soltanto attraverso l'attività individuale del proprio spirito. Pindaro ricorre infatti a espressioni che in Eraclito separano il mondo dello spirito da quello del corpo. Pindaro dice: "Cieco è lo spirito dell'uomo quando tenta di esplorare la profonda via della saggezza senza le Muse" (*Pae.*, 7b, 18); mentre Eraclito: "I confini dell'anima non li

potrai mai trovare, neppure se percorri e perlustri ogni sua strada; così profondo è il loro senso" (fr. 45). Entrambi stanno parlando della "profondità" spirituale,[14] della via della ricerca e del cercare stesso (per il quale comunque Pindaro considera necessario l'aiuto delle Muse), ed entrambi richiedono, a chi voglia capire tutto questo, uno sforzo dello spirito: "Per capire questa parola qui le persone saranno sempre troppo sciocche, sia prima di averla udita sia dopo averla ascoltata per la prima volta [...]. Quindi è necessario seguire ciò che è comune" (Eraclito, frr. 1 e 2); "Se riesci a capire il vero culmine delle parole, Ierone [...]" (Pind., *P.*, 3, 80). Certo, l'orgoglio che prova Pindaro per la propria conoscenza non implica il disprezzo per le "masse" nutrito da Eraclito, e non si sente nemmeno un innovatore, cerca piuttosto di comprendere in modo più profondo e più corretto ciò che è venuto prima; orgoglioso della propria "saggezza", sottolinea che questa non viene "appresa", ma proviene "dalla natura" (φυᾷ, O., 3, 86) – vale a dire che questo "talento" coincide in sostanza con il favore delle Muse. Eraclito medita sul divino e cerca di comprenderlo, Pindaro vi riflette con devozione per celebrarlo ancor più magnificamente: l'uno è un filosofo, l'altro un poeta.

Quando un poeta cristiano intona il suo *Te Deum* non contempla più l'opera di Dio con la stessa semplicità di Pindaro; e quando Hölderlin, proseguendo per la via aperta da Pindaro stesso (per quanto nella sua poesia riecheggi l'esaltazione cristiana di Dio), fa della celebrazione l'oggetto dei suoi inni, o quando per Rilke, che si ricollega a sua volta a Hölderlin, ma con ancor più decisa impronta cristiana, il poeta è "colui che ha il compito di cantare la lode", l'oggetto di questa lode non si presenta più in modo limpido e chiaro davanti ai loro occhi. Entrambi considerano compito del poeta *cercare* questo oggetto; e già per questo la lode non può essere così spontanea e naturale come nell'era greca arcaica. Ma il mondo delle apparenze stava diventando problematico già per Pindaro, in quanto non vi sente più il divino come qualcosa di naturale, ma come qualcosa da rivelare e di cui scoprire il valore, e per farlo è necessaria la saggezza. Di qui lo slancio

del pensiero che conferisce a Pindaro quell'intonazione solenne, che lo distingue da tutti gli altri poeti della prima era greca e dona particolare grandiosità alla sua lode. Al momento del suo tramonto questa poesia risplende di particolare luminosità.

Non tutte le cose partecipano del divino in eguale misura; per colui che sa penetrare nelle cose, il divino si presenta nelle espressioni più alte delle diverse specie, nell'oro fra i metalli preziosi, nel delfino fra i pesci, nell'aquila fra gli uccelli, nel re e nel vincitore fra gli uomini. Pindaro incomincia così la quinta ode istmica: "Madre del sole, Theia dai molti nomi, a cagione tua gli uomini più di ogni cosa stimano la potenza dell'oro", e continua: "con l'onore che da te viene, essi acquistano fama e gloria in ogni forma di gara". Qui cerca di presentare in forma di divinità quel principio che dà valore alle cose più eccelse (è questa la caratteristica della mitologia di Pindaro, per quanto a sua volta si ricolleghi con ciò a Esiodo),[15] e chiama questo essere Theia, cioè semplicemente: la Divina. Questo ci ricorda, ad esempio, lo sforzo di Eschilo di superare i "molti nomi" degli dèi (cfr. ad esempio *Prom.*, 212; *Ag.*, 160),[16] avviandosi così verso l'astrazione teoretica; ma per Pindaro questa Theia è "madre del sole", per lei dunque il sole risplende e riscalda ed è attraverso il sole che questo elemento divino si rivela nel modo più puro. Non solo: Theia è pure "dai molti nomi", si presenta in diverse forme e può essere nominata ed esaltata con diversi appellativi.

In un'altra occasione inizia l'ode alla vittoria olimpica di Ierone di Siracusa con la famosa frase: "La cosa migliore è l'acqua" (*O.*, 1, 1). Proprio come Saffo anche lui definisce qualcosa di semplice come la cosa più preziosa, ma non dà voce al sentimento, bensì afferma un giudizio oggettivo. Si fa una pausa, si riflette, si capisce. Pindaro prosegue (la farò breve e mi limiterò a riportarne il succo): "L'oro è la più splendida delle ricchezze, mentre tra le gare sono quelle olimpiche a risplendere più intensamente". Il *pathos* sobrio e solenne con cui Pindaro cerca di dare voce all'essenziale dietro cui scompaiono tutte le inadeguatezze si apre a qualcosa

che faceva parte della sfera individuale, qualcosa di oggettivo e di valido da includere, per così dire, nell'ordine del mondo. Parla quasi come Talete, che riconosce nell'acqua "l'inizio" di tutte le cose (cfr. p. 341).

Già Saffo aveva detto, in una poesia della maturità (cfr. pp. 155 sg.), che l'amore per il sole manteneva viva in lei la gioia per la bellezza del mondo. Nei più di cento anni che separano Pindaro da Saffo, questa particolare religiosità dell'era arcaica, che concepisce come divino lo splendore del mondo, si va spegnendo in Grecia, e Pindaro ci appare già come una figura solitaria in un mondo mutato. Così si sente talvolta obbligato a difendersi, a sostenere il suo punto di vista, ed è portato da una specie di ardore apologetico a disquisizioni teologico-mitologiche simili a quelle sviluppate dal suo conterraneo Esiodo al principio dell'era arcaica: una severa austerità lega anche interiormente i due rappresentanti, il precursore e il perfezionatore di questa ricca e varia poesia preclassica.

Esiodo si colloca fra l'età dell'epica e quella della lirica. Nella sua dura vita di contadino e di pastore, comincia ad apparirgli dubbio il mondo del mito eroico che aveva cantato come rapsodo, e così si rivolge al mondo reale che lo circonda. Ma non vede più il divino soltanto nella sfera aristocratica degli Olimpi, che s'intromettono a loro voglia e piacere nelle imprese dei re e degli eroi, ma cerca di coglierlo sistematicamente e con precisione nel suo eterno manifestarsi. È così che giunge al suo sistema teogonico; tuttavia è ancora legato alla tradizione epica, in quanto rappresenta questo sistema non tanto come qualcosa di eternamente presente, ma come qualcosa che è *divenuto* nel tempo.

Le sue Muse cantano il presente, il passato e il futuro, il divenire degli dèi e quindi il divenire del mondo vivente e dei suoi valori. Anche in Pindaro le Muse cantano l'epica vicenda del graduale formarsi del mondo, ma loro sono state create per un compito che non appartiene all'epica bensì alla lirica, quello cioè di esaltare la bellezza delle opere di Zeus.

Nel tempo che intercorre fra Esiodo e Pindaro si è sviluppato nella lirica dell'era arcaica il senso del dissidio nel mondo dell'anima, della molteplicità dei rapporti dello spirito, della limitatezza dei valori. Pindaro non parla, come molti lirici arcaici, dei suoi sentimenti personali, dei suoi legami spirituali con altri uomini, non discute sui valori, si limita a raffigurare obiettivamente quello che nel mondo gli sembra degno di lode: le forme del divino da lui intese, la partecipazione del particolare all'universale e al duraturo, dell'umano al sovrumano. Così il mondo da lui rappresentato acquista quella nuova dimensione che i poeti della generazione precedente avevano lasciato intravedere, anche se non si collega direttamente con loro. Ciò che è stato scoperto nella lirica "individuale" arcaica, Pindaro lo fa fruttare (ed è questa in essenza la sua opera) nel campo della poesia celebrativa, che è nata dal canto rituale. Scopre nel mondo reale-divino quella che per Archiloco e Saffo era una caratteristica del mondo dell'anima, per cui questo si distingueva dal mondo fisico: la tensione, la profondità, la facoltà di estendersi a cose diverse. Con ciò Pindaro non coglie più il divino come una forza che agisce nella Storia, come qualcosa che mette in moto di volta in volta un determinato evento, ma come senso e splendore che "dappertutto penetra" – si potrebbe dire usando un'espressione di Eraclito –, che si rivela nel vicendevole gioco dei contrasti. La forma adeguata a esprimere questa nuova concezione non è più l'epica, ma, come ci può dimostrare proprio l'*Inno a Zeus*, la poesia lirica. Il poeta che scorge tutto questo è il poeta "saggio", colui che di suo è ben consapevole della necessità dello sforzo personale e di una propria "natura". Pindaro formula quindi in una breve frase ciò che si aspetta da sé stesso e dal suo pubblico: γένοι' οἷος ἐσσὶ μαθών, "diventa ciò che sei nell'apprendere" (*P.*, 2, 72). In Omero Ettore dice invece: "Non posso fuggire come un vile", ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλός – che potremmo tradurre "poiché ho imparato a essere nobile". Si noti tuttavia che μαθεῖν in Omero non significa ancora "imparare" ma "avere esperienza", "essere pratico",[17] e quel "nobile" non si riferisce tanto a una qualità individuale dello spirito, quanto piuttosto

all'appartenenza alla "nobiltà". Ettore riflette su sé stesso in quanto rappresentante di un certo ceto, e quindi in base a quello che ci si aspetta da lui. Che in Pindaro abbia un significato diverso lo dimostra l'esortazione "diventa": ciò presuppone che la persona a cui è rivolta sia in grado di compiere lo sforzo richiesto. Pindaro infatti non sta puntando a nuovi valori, ma a realizzare nella pratica ciò che è stato tramandato. Tale conservatorismo si sforza allora di non irrigidirsi, e a chi tanto elogia il decoro e le convenzioni pone la domanda: "Sei consapevole di cosa dici? Sai passare dalle parole ai fatti?".

Mentre Pindaro svolge la sua opera a Tebe, nell'Attica si stabilisce un rapporto tutto nuovo con il mondo. La tragedia esige che al mondo vi sia giustizia e impone obblighi non solo all'uomo ma anche agli dèi – obblighi che vanno ben oltre la buona condotta nella società. Gli elogi finiscono così per tacere. Pindaro si tiene coscientemente lontano da questo pensiero, che è per lui troppo audace. Trasforma bensì talvolta qualche singolo particolare del mito tradizionale che gli sembra offuscare lo splendore del divino, ma non per questo dubita dell'ordine e della bellezza della vita, per quanto debole e caduca gli possa sembrare la terra, né sente il bisogno di apportare mutamenti al mondo esistente. Con senso di nobile pacatezza prende il mondo così com'è, intessuto, nonostante tutte le sue oscurità, con i fili dorati del divino. Vuole soltanto "dare risalto a quella bellezza" (*P.*, 3, 83) che già da ragazzo lo circondava di forme così ricche. E appunto in questo sta il valore e la dignità della sua arte, che forse nessuno dopo di lui ha saputo esercitare con tanta naturalezza.

1. Cfr. l'osservazione del vecchio Goethe su Pindaro alla nota 12 del Capitolo quindicesimo.

2. Cfr. anche Teogn., 15-18. Coricio di Gaza, 6, 46 (p. 97, 21 ed. Foerster), allude evidentemente all'inno di Pindaro, quando dice che le Muse cantarono a Cadmo l'epitalamio.

3. Il testo è del resto incerto, cfr. U. von Wilamowitz, *Pindaros*, Weidmann, Berlin 1922, pp. 190 sg.

4. Cfr. anche M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Beck, München 1941, p. 411; F. Dornseiff, *Archiv f. Philosophie*, 5, 229.

5. Cfr. Plat., *Simp.*, 195 C, dove il regno della "necessità" è attribuito all'epoca *prima* di Zeus.

6. Mentre altrove vengono nominati anche Palamone, Prometeo e Ermes fra coloro che avrebbero squarciato la fronte di Zeus (scol. Pind., *O.*, 7, 66). Cfr. L. Preller, C. Robert, *Griechische Mythologie*, Weidmann, Berlin 1894 (4ª ed.), vol 1, p. 189.

7. L'"Armonia" è per Empedocle il contrario del Νεῖκος, il "dissidio", per Eschilo (*Prom.*, 551) rappresenta invece l'ordine civile.

8. Nel suo intervento sulle Muse (*Merkur*, 17, 1963, p. 623) Georg Picht ha dimostrato che, al contrario di quanto voluto da Wilamowitz, non possiamo basarci sul passo di Aristide, bensì sul testo di Coricio. Ritiene che ἐν Διὸς γάμῳ in Aristide sia il titolo: nella poesia Pindaro dice "Le nozze di Zeus [...]".

9. Le Muse sono figlie di Zeus e Mnemosine anche in *I.*, 6, 75; *Pae.*, 6, 56; 7b, 11.

10. H. Meyer, *Hymnische Stilelemente*, Triltsch, Würzburg 1933.

11. Per quanto Efestione non porti qui ad esempio, come dovrebbe, questo verso, bensì il fr. 30, 1.

12. Per questa contrapposizione di immagini, cfr. gli esempi riportati più sopra.

13. Aristide, che nel suo discorso di Zeus cita l'inno a Zeus di Pindaro (fr. 145) e riporta anche altrove passi di questo inno, usa queste parole (§ 13): κοσμήσας μὲν ἄστροις τὸν πάντα οὐρανὸν ὥσπερ ταῖς νήσοις τὴν θάλατταν. E qui ha certamente davanti agli occhi l'invocazione a Delo dell'inno a Zeus. Similmente anche *Or.*, 44, § 14: ὥσπερ δὲ οὐρανὸς τοῖς ἄστροις κεκόσμηται οὕτω καὶ τὸ Αἰγαῖον πέλαγος ταῖς νήσοις κεκόσμηται (p. 350 K).

14. Pindaro dice di Chirone che "pensa profondamente" (*N.*, 3, 53) e ricorre alla stessa metafora anche altrove.

15. Cfr. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1964 (2ª ed.), pp. 554 sgg. [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997].

16. Hubert Schwabl (*W. St.*, 66, 1953, p. 56) pone giustamente in questa connessione anche Parmenide.

17. *Hypomnemata*; cfr. p. 180.

Capitolo sesto

Mito e realtà nella tragedia greca

"Lo storico narra ciò che è avvenuto, il poeta ciò che potrebbe avvenire." Questa famosa affermazione di Aristotele (*Poetica*, 9, 2) presuppone come già avvenuto quel distacco fra il mondo della storia e quello della poesia che si produsse infatti nel Quinto secolo. Aristotele afferma inoltre che la poesia è più "filosofica" della storia, poiché la poesia tende all'universale, la storia al particolare; coscienza dell'"universale", anche questa, che si è formata soltanto nel Quinto secolo. Le affermazioni di Aristotele ci portano dunque, appunto in quanto contengono del vero, a chiederci come abbiano inteso i Greci il rapporto fra poesia e fatto reale. Per quanto riguarda l'epopea omerica, la risposta è facile: come si può immaginare, dopo quanto detto, non corrisponde al giudizio aristotelico, poiché ciò che si esige dalla poesia epica dei primi secoli è appunto la verità; infatti, quando si vuol fare una critica alla poesia, si dice "i poeti mentono" (cfr. Esiodo, *Teog.*, 27; Solone, 21 D; Senofane, 1, 22; Pindaro, *O.*, 1, 28).[1] Ma, siccome è il mito che forma il contenuto di questa poesia, ciò significa che al mito, fin anche nei particolari, viene dato valore di realtà.[2] Che il dramma (al quale soprattutto si riferisce Aristotele) non sia da giudicare alla stessa stregua è cosa evidente; già per il semplice fatto che è legato alle esigenze della rappresentazione non possiamo ritenere vero quello che viene rappresentato, né attribuire realtà al mito della poesia: bisognerebbe vedere nell'attore l'eroe da lui rappresentato! Ma non costituivano forse nei primi tempi attore e personaggio una cosa sola? La tragedia greca è nata dal canto corale, e abbiamo notevoli testimonianze del fatto che i primi canti corali contenevano già elementi del dramma, in quanto rendevano in forma immediata un avvenimento mitico. Ma con ciò veniva a stabilirsi fra mito e realtà, fra poesia e verità, un rapporto ben diverso da quello dei poemi omerici, un rapporto che ci può avviare all'intendimento delle più intricate situazioni della tragedia. Possediamo un peana di Bacchilide (ode 17), recitato a Delo da un

coro di suoi conterranei, il coro dei Cei, a una festa istituita da Teseo. Bacchilide racconta come Teseo, mentre moveva verso Creta con le fanciulle e i giovanetti ateniesi, avendo sulla nave attaccato lite con Minosse, re di Creta, si fosse gettato in mare sottoponendosi a una specie di giudizio divino per dimostrare la sua discendenza da Poseidone, e ne avesse riportato una veste di porpora e una corona. Teseo dopo aver vinto in Creta il Minotauro, aveva, secondo il mito, danzato al suo ritorno a Delo la cosiddetta danza della gru, che da allora veniva eseguita solennemente ogni anno. Alla fine di questa poesia dice Bacchilide: "Le fanciulle [al seguito di Teseo] osannavano e i giovanetti poco dopo cantarono con melodiosa voce il peana. Apollo di Delo, rallegra il tuo cuore alla canzone corale del coro dei Cei e concedi loro di giungere al bene, secondo la volontà degli dèi".

Qui dunque il coro di Teseo si fonde col coro dei Cei, per i quali Bacchilide ha poetato; negli ultimi versi del canto il coro è presentato in situazione identica a quella delle persone mitiche di cui narra: il canto del coro mitico si identifica così con il canto del coro presente. C'è qui, in germe, un elemento del dramma, dell'arte rappresentativa. Il mito si trasforma in realtà attuale, fatto questo antichissimo. Ma poiché ora non si esegue più la danza della gru di Teseo e la sua avventura viene invece "narrata" nel canto, la rappresentazione corale acquista un carattere epico, e di conseguenza trasforma il suo rapporto con il mito. Il mito non è più un fatto che si ripete nelle cerimonie del culto, non è una realtà capace di ridivenire attuale nei momenti solenni; è inteso come un fatto avvenuto una volta nel passato che viene riferito "come Storia", pur mantenendo un valore particolare per la solennità alla quale è dedicato il canto. Troviamo dunque intrecciati qui due elementi che vivevano distinti l'uno dall'altro, nel racconto epico e nelle cerimonie del culto. Tuttavia, questo canto di Bacchilide non ci dà ancora un esempio genuino del rapporto del mito con la realtà della poesia corale greca, poiché parla di un avvenimento vissuto da Teseo durante il suo viaggio verso Creta, cioè anteriore alla sua mitica impresa. Certamente esistevano in Delo canti cora-

li più antichi che avevano rapporti con questa danza della gru, e che descrivevano quindi la vittoria sul Minotauro, la liberazione dei giovani e delle fanciulle e il felice approdo a Delo, riferendo così il peana per via diretta a Apollo. Questa forma primitiva di rapporto fra mito e realtà ci è conservata dall'imeneo di Saffo che descrive le nozze di Ettore – senza dubbio è anch'esso un canto corale – e si identifica alla fine con il carme nuziale con il quale i Troiani salutano la giovane coppia.[3] Questo mito dà luce e significato al fatto terreno, e dunque consapevolezza: il pensiero di celebrare Ettore, nel presente come nel passato, infonde un senso di sicurezza ed eleva il sentimento, ed è così che il mito viene a promuovere la realtà del presente. Già in precedenza, del resto, si supponeva che una "magica" identificazione tra eventi divini e umani creasse un legame con gli dèi e assicurasse la felicità.

L'idea che il mondo sia così suddiviso in due livelli, uno superiore e uno inferiore, e che il superiore dia senso e valore a quello inferiore, è pure retaggio della poesia epica, retaggio interiore, che il coro ha accolto insieme all'elemento narrativo, ma che ha valorizzato a suo modo. Infatti nell'epica anche il mondo di quaggiù fa parte del mito, ma sulle imprese che gli eroi compiono in terra vigila il mondo degli dèi, i quali dirigono e determinano ogni cosa.

La tragedia si componeva in origine di danza e canto corale in onore di Dioniso, eseguito da cantanti che portavano maschere animalesche e assumevano così una primitiva forma del divino per ottenere il favore del dio: cosicché mondo mitico e realtà terrena diventassero una cosa sola per tutta la durata della danza. La lirica corale e il dramma hanno dunque origini molto affini, ma si differenziano essenzialmente per il modo in cui assursero a grandi forme letterarie, vale a dire per il modo con cui accolsero i miti della poesia epica. Se, alla fine del peana di Bacchilide, il coro dei Cei viene a costituire una cosa sola con le vergini e con i giovanetti di Teseo, è questo soltanto un residuo della primitiva forma del coro che non ha più nessuna importanza per il resto della poesia;

il dramma invece si basa proprio sulla trasformazione per cui il coro "rappresenta" i personaggi del mito, impersona una parte, diventa "attore". Se la lirica corale assume carattere epico attraverso la narrazione del mito, acquista a questo modo la libertà di sciogliersi da situazioni rigidamente fissate. Così Bacchilide può porre al centro della sua poesia un episodio del viaggio di Teseo e darci una leggiadra descrizione che non ha nulla a che fare con l'approdo di Delo e con la danza della gru. Della primitiva forma non rimane che la narrazione del mitico viaggio di Teseo, ma il coro non si identifica più con i personaggi del mito, ne riferisce soltanto. È la parola, non più la persona, a rappresentare il fatto. A differenza dell'epica questa narrazione viene riferita al presente: tutto il grande complesso della lirica corale del Quinto secolo tende a dar valore alla realtà terrena, anche quando il racconto sembra allontanarsi dai compiti della rappresentazione corale. Parlando del peana di Pindaro, si è osservato che i miti o si riferiscono a luoghi e manifestazioni agonistiche, o ad antenati, o alla patria del vincitore, oppure, più spesso ancora, stabiliscono raffronti con luoghi e momenti del tempo del poeta, così che il presente ne risulta "illuminato" – non soltanto nel senso che si costruiscono modelli, *paradeigmata* etici, ma anche in quanto la particolare situazione del festeggiato viene colta e intesa attraverso il confronto, a opera del poeta, con il passato mitico, con qualcosa di più alto, che ha un valore riconosciuto, ed è così che tanto il festeggiato quanto chi lo festeggia trovano appoggio in una veneranda tradizione. Ora, dato che la realtà può venir "illuminata" da diversi lati, vi sono diverse possibilità di trattare i miti nel canto corale. Una festa nuziale, per esempio, può venir paragonata a diverse nozze del mito, un caso di lutto alla morte di diversi eroi mitici e così via: il mito poteva quindi svolgersi in libera forma intorno alle situazioni più varie.

Ben diversa era la condizione del dramma. Quando il ricco mondo dei miti, così come era stato foggiato dalle numerose poesie epiche e recentemente dalla lirica, affluì nella tragedia, il legame fra mito e realtà venne a spezzarsi. La tragedia attica era legata

a un'unica situazione rituale: quella del culto di Dioniso; e dato che, al contrario della lirica, rimaneva fedele alle modalità precedenti della rappresentazione, ovvero alla mediazione attraverso le persone del coro e quindi allo svolgersi del mito nell'azione drammatica, ciò le impediva di conservare nella narrazione degli avvenimenti mitici una qualunque relazione, per quanto libera, fra il mito e la realtà del presente. Il senso religioso dell'azione drammatica andava perduto quando i suoi interpreti si volgevano ad altre sfere del culto o del mito e non erano più esseri al servizio di Dioniso.

Questa fase di passaggio incontrò anche delle opposizioni per il fatto che ora la tragedia "non aveva più nulla a che fare con Dioniso",[4] eppure nei drammi di Eschilo è cosa ormai fatta e compiuta, tanto che non vi è nemmeno più traccia del suo legame con il culto di Dioniso; persino il dramma satiresco, nel quale il coro dei Sileni usava ancora il travestimento richiesto dal mito, è, nello svolgimento dell'azione, del tutto libero.

Con ciò non si ritorna però a una rappresentazione epica del mito. Il dramma non può seguire semplicemente la realtà, perché deve trasformare il fatto secondo le esigenze del teatro: deve suddividere l'azione in singole scene, e dal momento che il palcoscenico greco non conosce sipario, queste devono svolgersi possibilmente in un unico luogo e in tempo continuato; l'azione deve venir sviluppata nel dialogo, e anzi in un dialogo di tre attori al massimo, poiché il tragediografo attico non ne ha di più a disposizione; il tempo limitato di cui il lavoro dispone esige una composizione serrata e una limitazione all'essenziale.

Se dunque il dramma si libera dalle esigenze della "realtà", si lega tanto più tenacemente a quello che potremmo chiamare il suo materiale di costruzione, cioè alle norme della rappresentazione, alle leggi artistiche. Il compito d'intendere la realtà passa ora alla prosa scientifica, che sorge nello stesso periodo della tragedia. E anzi, quando si fanno riflessioni critiche sulla tragedia (cosa che, si sa, avviene solo alla fine del Quinto secolo), non si richiede più

che il dramma dica il vero, che sia una copia della realtà; al contrario, l'"illusione" viene considerata un mezzo necessario al drammaturgo,[5] il quale sarebbe invece da biasimare se si attenesse troppo da vicino alla vita reale.[6]

Come il dramma si trasformi in "rappresentazione", come cioè da una parte si liberi dalla "realtà" delle cose rappresentate e dall'altra dalla forma imposta dal culto, lo dimostra l'evoluzione del dramma satiresco, che attraverso il coro dei satiri manteneva ancora una certa relazione con il culto di Dioniso. Da qualche tempo conosciamo, e soltanto in parte, due drammi satireschi di Eschilo, mentre prima ci erano noti soltanto due esemplari più tardi di questo genere drammatico. Uno di questi drammi satireschi, gli *Isthmiastai*, presenta i satiri in una situazione grottesca, mentre si allenano per prendere parte ai giochi istmici. I satiri si sono resi infedeli a Dioniso e sono entrati al servizio di Poseidone, ed è al santuario dell'istmico Poseidone che appendono le loro maschere in offerta votiva. Il loro padre, Sileno, cerca invano di richiamarli con rimproveri e minacce all'antico dovere. Ma, quando la gara si fa seria, i satiri falliscono vergognosamente: nel momento in cui qualcuno (si tratta forse di Sisifo, re di Corinto, figura legata alla fondazione dei giochi istmici) mostra loro il giavellotto (possiamo perlomeno immaginare che si tratti di un giavellotto, dato che questa scena è molto frammentaria) con cui cominciare il pentathlon, i satiri decidono di non volerne più sapere del mondo agonistico. È probabile che la scena finale dovesse rappresentare il loro ritorno al culto di Dioniso. Se questa ricostruzione è esatta, la rappresentazione doveva dunque, attraverso il trionfo del dionisiaco, riportare alle forme del culto di Dioniso; ma la vera *vis* drammatica è data all'opera dal fatto che i satiri vengono trasferiti in un ambiente a loro estraneo: nelle gare istmiche. I miti di Dioniso si stavano infatti ormai esaurendo, e non potevano più fornire materia a questi drammi satireschi; i satiri furono quindi semplicemente trasportati in altri miti, con i quali in origine non avevano nulla a che fare. Ciò risulta con ancor maggiore

evidenza dall'altro dramma satiresco di Eschilo scoperto di recente, i *Diktyoulkoi*, ossia i *Pescatori*. Tratta del mito di Danae: Danae ha avuto un figlio da Zeus, Perseo, ed è perciò ripudiata dal padre, che ha rinchiuso lei e il figlioletto in una cassa di legno che è stata poi gettata in mare. L'azione inizia con l'entrata in scena di due pescatori che gettano la rete nell'orchestra (ciò suppone quindi la presenza di un avvallamento del suolo nell'orchestra medesima). Il pescato è talmente pesante che non riescono a trarre a riva la rete, e chiamano aiuto; si fa avanti allora il coro dei satiri: con il loro intervento i pescatori riescono a tirare a riva una grande cassa nella quale si trovano Danae, dormiente o forse svenuta, e il piccolo Perseo. Uno dei pescatori, Diktys, si allontana per trovare aiuto e i satiri vengono incaricati di sorvegliare nel frattempo i due naufraghi. Ma Sileno, il padre dei satiri, s'innamora all'istante di Danae e le propone di sposarla. Danae, disperata e colma di sdegno, invoca Zeus, ovvero chi in questa situazione ce l'ha messa, e minaccia d'impiccarsi se sarà lasciata in balia di quel "mostro". Di ciò Sileno non si preoccupa molto: già descrive al piccolo Perseo la lieta vita che li aspetta tutti insieme nei boschi, mentre Danae, pensa lui, deve essere proprio contenta di aver trovato finalmente un così bel marito, lei che ha dovuto vivere per tanto tempo, come una vedova, alla deriva sul mare, e per di più rinchiusa in una cassa. Il coro si prepara alla partenza; nella scena finale, che non ci è giunta, si presume tuttavia che i satiri e Sileno vengano cacciati e Danae riportata in città. Vediamo che Eschilo si serve di una favola che non ha niente a che fare con i satiri e con Dioniso: ma al dramma satiresco il coro dei satiri era necessario. In maniera un po' artificiosa, ma abile e di grande efficacia scenica, Eschilo fa entrare in scena i satiri, valendosi del fatto che i pescatori non possono tirare da soli la rete a terra e chiamano aiuto; pretesto del quale si varrà anche più tardi il dramma satiresco per giustificare la loro presenza. Il poeta deve trasformare il mito per adattarsi alle leggi teatrali.

Com'era naturale, ciò contribuì largamente alla libera trasformazione degli antichi miti e, dato che a Atene ogni anno si rap-

presentavano almeno tre (se non addirittura sei) nuovi drammi satireschi, ciò vuol dire che vennero accolti sempre più miti in questa libera azione scenica. E lo stesso può dirsi della tragedia, che doveva anzi presentare un numero tre volte maggiore di opere all'anno; ma poiché qui il coro dei satiri era stato eliminato, l'azione rappresentata era del tutto indipendente dal culto di Dioniso.

Consideriamo ancora una volta il valore che hanno mito e realtà per la poesia greca dei primi secoli, e cerchiamo attraverso questi esempi di determinare con maggior precisione le differenze fra i diversi generi di poesia. L'epica racconta il mito, gli attribuisce valore di realtà e lo costruisce per così dire su due livelli, quello terreno e quello divino, di modo che le vicende che si svolgono nel mondo ultraterreno vengono a determinare il senso e il valore di quelle terrene. A un esame più attento si rivelano altri due livelli della realtà, che servono altrettanto a spiegare l'evento mitico-terreno: e cioè gli esempi tratti dall'antichità, che apprendiamo da ciò che dicono gli eroi e che guidano l'uomo alla conoscenza dell'io, e in secondo luogo le similitudini omeriche, in cui immagini tratte dalla realtà del presente vengono usate per illustrare le vicende dell'azione epica. I paragoni mitici ci innalzano in un mondo che sta a metà fra quello degli dèi e quello degli eroi di cui narra l'epopea, mentre le similitudini trasportano nel mondo dell'epica un frammento della realtà del poeta. Questi "livelli intermedi", dati dai paragoni mitici e dalle similitudini, costituiscono i primissimi gradi, le forme iniziali delle deduzioni analogiche di cui il metodo empirico si servirà più tardi.[7]

Alle origini della lirica corale e del dramma abbiamo la danza sacra, nella quale il mondo degli dèi s'identifica con la realtà terrena del presente. Qui "realtà" suona in senso completamente diverso dalla realtà della narrazione epica: non si tratta di un fatto avvenuto nel passato che può essere "narrato", vero o falso che sia; l'avvenimento mitico "rivive" nell'azione drammatica. Per attori e spettatori questa rappresentazione "è" l'avvenimento mitico – e tuttavia in certo senso non lo è, in quanto si sa che l'eroe viene ora

"rappresentato" da questo o da quell'attore. Qui, rispetto al racconto epico, è ancora più difficile stabilire che cosa sia davvero la realtà mitica. È, come diremmo noi da un punto di vista moderno, un avvenimento "significativo", il cui significato può sempre esser reso attuale, e che, per dirla con le parole di Aristotele, non si limita soltanto al particolare, ma tende all'universale. La lirica corale più matura comprende dunque l'elemento narrativo proprio dell'epica, ma si appoggia ancora saldamente alla relazione fra presente e passato mitico: la realtà del presente non è più soggetta alle forze magiche del culto, ma viene a essere "illuminata" dal racconto del mito e acquista in questo modo un significato profondo; tuttavia il mito può svolgere questa funzione soltanto quando, come nell'epica, sia considerato ancora come "reale", anche se assume sempre più il carattere di una particolare realtà superiore. Il dramma invece, liberatosi dai legami del culto, viene a sciogliersi da ogni rapporto con la realtà del presente; e nello stesso tempo toglie al mito il carattere di realtà, trasformandosi in azione scenica. Manca così al dramma quella suddivisione in due livelli propria dell'epica e della poesia corale; ogni rapporto sia con la realtà storica che con quella del presente sembra sciolto, e il mito diventa un mondo a sé che esiste soltanto nell'azione drammatica. Questo libero svolgimento dell'azione esisteva naturalmente già prima nelle favole e nelle storielle, e neppure il dramma satiresco va esente dalla sua influenza. Ma qual è la situazione del dramma serio? Se nei confronti della tragedia ci si chiede: È vero quello che qui si rappresenta?, non si potrà che rispondere: No. È pura menzogna, allora? No, neppure! I criteri di verità e menzogna che si potevano usare per l'epica non servono più allo scopo. Si rivela qui un nuovo rapporto con la realtà.

Anche nell'arte plastica ateniese si trasforma in quest'epoca il rapporto dell'opera d'arte con la realtà. Bernhard Schweitzer[8] ha osservato che nelle iscrizioni dei monumenti dei primi secoli la statua viene identificata appieno con ciò che rappresenta: l'immagine è la persona rappresentata. Sulla statua sta scritto per esempio: "Sono Chares, signore di Teichiussa". Soltanto in Atene tro-

viamo in queste iscrizioni: "Sono l'immagine, il monumento funebre o la lapide di tal dei tali". Nell'Attica, dunque, l'opera artistica non si identifica con la persona che rappresenta. Ciò significa che qui l'arte plastica viene considerata come un campo a sé, del tutto particolare: l'arte non è affatto la realtà, al contrario se ne distacca. L'arte imita la realtà, la rappresenta soltanto, ne rivela il "significato", e diviene perciò una nuova particolare realtà. Così come nella tragedia, anche nell'arte plastica è appunto questo distacco dalla realtà che allarga la cerchia degli oggetti rappresentati, rende possibile una trattazione più libera del soggetto e permette all'arte di svilupparsi liberamente. Certo, tanto nell'arte quanto nella tragedia il cammino verso la libera invenzione sarà lungo: se anche l'arte di carattere serio non presenta più la "realtà", tuttavia essa non "mente", e se anche i miti della tragedia diventano sempre più intricati, tuttavia l'"azione scenica" conserva in un primo tempo ancora molto dell'antica "verità", mantiene cioè con la realtà un rapporto diverso che la favola o la commedia; e non ci si potrebbe altrimenti spiegare perché l'arte si sia occupata tanto seriamente dei suoi compiti, se non appunto perché si trattava della realtà. In un certo senso è proprio questo atto d'indipendenza che porta tanto la tragedia quanto l'arte plastica alla "realtà"; e infatti da questa svolta decisiva dell'arte si apre una via diretta verso il realismo tanto nella letteratura quanto nella plastica e nella pittura. Si presenta qui un concetto della realtà totalmente nuovo, che non è tanto facile intendere. Quale imbarazzo per noi, che non possiamo più semplicemente usare i concetti di "vero" e di "reale" per l'arte, e che, per indicare il rapporto dell'opera artistica con la realtà, dobbiamo ricorrere a concetti così vaghi e incerti come "l'arte deve 'conformarsi' alla realtà".

Si dovrà allora intendere la realtà come qualcosa che può esser rappresentato soltanto nel dramma? La tragedia si è occupata molto meno che la poesia primitiva delle vicende rappresentate, vere o false che fossero, mentre si è occupata a fondo degli uomini, che appaiono ora sotto un aspetto del tutto diverso da quello di prima. Per comprendere meglio la nuova concezione dell'uo-

mo, la nuova forma in cui viene rappresentato nella tragedia, giova, più che il confronto con la lirica corale, quello con la lirica individuale greca dei primi secoli, nella quale l'uomo parla di sé, nello stesso modo in cui nella tragedia i personaggi esprimono i loro sentimenti, il loro pensiero e la loro volontà.

È pervenuto fino a noi un dramma di Eschilo in cui al centro dell'azione è il coro stesso, in cui è in gioco il suo destino: le *Hiketides*, ovvero le *Supplici*. Si tratta delle figlie di Danao, che con il padre vengono dall'Egitto a Argo per sfuggire ai cugini, figli di Egitto, che le vogliono costringere a nozze. Rifugiatesi con una nave in Grecia, sperano di trovar protezione in Argo, patria della loro antenata Io che, amata da Zeus e perseguitata dalla gelosia di Era, ha generato in Egitto il figlio del dio, da cui discendono i fratelli Danao e Egitto (sono i nipoti), le Danaidi e gli Egizi (i pronipoti). Il coro delle Danaidi entra in scena supplicando Zeus con un'angosciosa preghiera affinché dia loro quella protezione che spetta allo straniero indifeso, e tra i timorosi lamenti narrano la propria storia.

Si presenta il re di Argo, Pelasgo, e chiede quale sia il loro desiderio; quando loro gli chiedono protezione, lui comprende subito che ciò significa per la sua città la guerra contro gli Egizi; ma rifiutare la protezione alle supplici vorrebbe dire attirarsi l'ira di Zeus. Nella loro angoscia le fanciulle minacciano addirittura di togliersi la vita davanti all'altare qualora il re non le protegga, il che sarebbe una terribile macchia d'infamia sulla città. Deciso a prender le parti delle fanciulle imploranti, il re entra in città per presentare il caso al popolo. Dopo una preghiera del coro, Pelasgo ritorna e annuncia che tutti i cittadini hanno deciso di concedere la protezione.

I cori di questa tragedia sono pieni di φόβος (*phobos*), di angoscia, ma non è questa una caratteristica particolare della tragedia eschilea; che per quanto poco sia giunto a noi dell'opera del precursore di Eschilo, Frinico, quel poco ci permette tuttavia di osservare che anche lui assegnava alle lamentazioni una parte molto

importante nelle sue tragedie. E tanto Eschilo che Frinico hanno cercato di intensificare il tono della passione, per mezzo di cori femminili e di un ambiente orientale.

Il senso d'impotenza è il motivo predominante della primitiva lirica individuale, che ha portato i primi lirici a parlare della loro vita interiore, dell'anima, della profondità dei loro sentimenti. Il coro della tragedia intensifica questo senso di debolezza e d'impotenza. E ben più acuto risuona qui il canto, poiché in Frinico e in Eschilo non si tratta soltanto di speranze deluse, di dolore e di rinuncia, ma addirittura della vita. Questa intensificazione del sentimento deriva naturalmente dal fatto che le situazioni disperate che si presentano nel dramma non sono accessibili alla lirica: i lirici parlano dell'angoscia della propria vita, ma quando questa si intensifica al punto che ne va della vita stessa, non si pensa più a scrivere poesie. Nel dramma la rappresentazione della paura e dell'angoscia è molto più intensa di quanto non possa essere nell'epica, poiché qui l'uomo con il proprio dolore si presenta a noi in forma immediata. L'arte drammatica può così assumere un carattere di maggiore serietà. All'angoscia del coro non giova neppure il pensiero che confortava il poeta lirico arcaico nel suo dolore: che l'eterna vicenda della vita umana porti con sé ora dolore e ora gioia. Quando la vita stessa è minacciata, non ha più senso la speranza che un giorno la sorte possa cambiare. Così il senso della presenza della morte, che ci è dato anche dai lirici, si fa nel dramma più reale che nella lirica, in quanto determinate forme della vita si possono rappresentare come esperienze dell'uomo soltanto quando ci si allontani dalla realtà. Ma il sentimento di angoscia del coro non si distingue dal senso d'impotenza del poeta lirico soltanto per l'intensità; Eschilo ci dà qui qualcosa di nuovo rispetto a Frinico.

Le Danaidi sono deboli fanciulle; i figli di Egitto minacciano il loro diritto con brutale violenza. E così questo coro suscita un sentimento che è qualcosa di più della pietà che potevano destare i cori di Frinico, più di quella simpatia e partecipazione spirituale

e sentimentale che la poesia lirica suscitava. Il fatto che il diritto venga offeso è cosa che colpisce l'ascoltatore in misura ben diversa che un dolore o una disgrazia. Qui si verifica una cosa che non può essere permessa, che si deve eliminare se si vuol mantenere salda la fede nell'ordine del mondo: è qualcosa che ci spinge all'azione. Anche questo dolore porta l'uomo a meditare sulla sua vita interiore e a considerarne le profondità, a ritrovare in essa qualcosa che va al di là del puramente individuale; ma qui non si tratta soltanto di scoprire o di riconoscere questo mondo spirituale: il valore spirituale che qui incontriamo, cioè il diritto, esige l'azione.

Questa azione ha luogo nelle *Hiketides* di Eschilo, ed è appunto ciò che eleva l'opera teatrale da cantata lirica a tragedia.[9] Quando le Danaidi minacciano di uccidersi e spingono così Pelasgo ad aiutarle, il re dice:

δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου
δίκην κολυμβητῆρος ἐς βυθὸν μολεῖν
δεδορκὸς ὄμμα μηδ' ἄγαν ὠνωμένον. (vv. 407 sgg.)[10]

E Pelasgo si mette a riflettere. Il coro accompagna il suo meditare con i versi:

φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως
εὐσεβὴς πρόξενος. (vv. 418 sg.)[11]

Come colpi di martello queste parole gli inculcano il pensiero di doversi decidere. Dopo aver così riflettuto, il re scende verso la città per lasciare la decisione al popolo. Per quanto la scena non abbia valore immediato per l'azione, Eschilo l'ha tuttavia nobilitata con tutti i mezzi dell'alto stile; questo contrasto fra solennità ampollosa e proporzioni modeste potrebbe dare alla scena una sfumatura di comicità (vien quasi da pensare a certe scene del teatro delle marionette), se non ci si rendesse conto della novità e dell'importanza del fatto che qui si presenta, per la storia dello spirito greco, anzi dello spirito europeo.[12] Mai nella poesia dei primi secoli l'uomo lotta tanto per giungere a una decisione, va così "a fondo" con il pensiero prima di prendere una risoluzione;

qui per la prima volta qualcuno lotta per la responsabilità e per la giustizia, per allontanare il male. Così sorgono nuovi concetti che da questo momento in avanti diventeranno il nuovo fulcro del dramma, e che anche fuori della tragedia assumeranno sempre maggior importanza.

In questa scena la situazione del coro ha come conseguenza il senso del diritto offeso, anzi la situazione è stata creata proprio perché venisse risolta con l'intervento di un'azione cosciente. L'azione è condotta in modo che Pelasgo venga a trovarsi di fronte a due obblighi: deve scegliere fra il bene della sua città e la giusta richiesta delle supplici. E così gli tocca riflettere per decidere da sé da che parte si trovi l'obbligo maggiore, il diritto. Quel poco che noi conosciamo delle tragedie di Frinico ci dimostra che una simile azione, per noi così naturale e necessaria (o che perlomeno risulta così immediata ed elementare al nostro pensiero teoretico), non esisteva ancora presso di lui; nei due drammi di Frinico che ci sono noti la catastrofe irrompe improvvisa nel corso dell'azione, e di fronte a questa il coro non può aver reagito che con canti di angoscia e di lamento. Non c'è posto per un'azione che muova verso la salvezza, né può prospettarsi il problema del diritto: lo spettatore si limita quindi alla compassione, a quel sentimento cioè che aveva provocato anche la lirica arcaica – sebbene qui, di fronte alla viva rappresentazione del fatto, assuma un più alto grado d'intensità.

Pelasgo rivela il carattere equilibrato del Greco di fronte agli Egizi che agiscono da barbari, di fronte alla passionalità orientale delle Danaidi. Anche nelle altre tragedie di Eschilo il contrasto fra ciò che è straniero e ciò che è ellenico è concepito nel senso che tutto quello che vi è di eccessivo, di complicato, di lezioso, è straniero; greco è ciò che è semplice. Si riflette in questa distinzione l'avvento dello stile classico: l'esuberanza arcaica viene superata dalla severità e dalla semplicità, così che la ricerca di ciò che è greco non presuppone soltanto un'opposizione all'Oriente, ma anche al recente passato nazionale: è un ritorno all'originario e genuino

mondo greco. Proprio ciò che si presentava come nuova conquista, cioè la serietà della consapevolezza di sé, l'essenzialità e la semplicità del comportamento altro non era che un ritorno alla vera essenza greca.[13]

Nelle scene dei poemi omerici in cui l'uomo medita su ciò che dovrà fare, manca proprio quell'elemento che caratterizza la scena di Pelasgo in Eschilo, l'elemento cioè che trasforma la decisione in azione vera: in Eschilo la scelta diventa un problema che l'uomo può risolvere soltanto da sé, che anzi si sente in dovere di risolvere. In Omero le scene in cui l'uomo deve riflettere e prendere una decisione hanno una forma tipica; di uno che riflette viene detto innanzitutto: "Pensò se dovesse fare questa o quell'altra cosa"; segue poi: "Mentre stava riflettendo su di ciò [...]", e la soluzione può verificarsi in due modi; talvolta Omero dice: "Gli parve che fosse meglio far questa, oppure quest'altra cosa"; talvolta invece parla dell'intervento di un dio che determina la decisione dell'uomo (così avviene nell'*Iliade*), oppure (così a volte nell'*Odissea*) è l'apparizione di una seconda persona che provoca la decisione. Nelle formule "gli parve esser meglio" oppure, tradotto letteralmente, "gli parve che fosse più conveniente, più vantaggioso" (κέρδιον), la decisione viene presa in quanto una delle possibilità si presenta a colui che riflette come la più utile. Non esiste qui dunque una scelta soggettiva, e ancor meno una lotta per la decisione: è invece uno degli oggetti che si presenta come più vantaggioso. Lo stesso vale per la formula: "Gli parve nel suo *thymós* che fosse il piano migliore" (ἥδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή). E se è la divinità a dare la spinta decisiva, allora non si tratta più di un'azione del soggetto; in questo caso l'uomo viene determinato dall'esterno.[14]

Con quanto interesse Eschilo presenta invece nelle sue tragedie l'azione umana come fatto interiore, non ridotto dunque a pura reazione o a stimolo, o a una determinazione che venga dall'esterno, ce lo dimostra anche un altro suo frammento da poco ritrovato, in cui Eschilo tratta materia omerica. Questo frammento pa-

piraceo dei *Mirmidoni* è stato ritrovato in Egitto insieme alla citata scena del dramma satiresco. Achille è adirato con Agamennone e si tiene lontano dal combattimento, così i Troiani riescono a vincere i Greci e ad avanzare fino alle navi. Per tale ragione, in Eschilo, Achille viene accusato di tradimento, ed è quindi minacciato di subire la pena dei traditori: la lapidazione. Questo motivo è stato introdotto nel mito per la prima volta da Eschilo. Achille dovrebbe forse cedere "per paura degli Achei"? Si accusa di tradimento lui, il più nobile dei principi, colui che più di tutti ha operato? Eschilo riesce così a raggiungere il suo scopo: Achille persiste a rimanere lontano dal combattimento, per cosciente e spontanea decisione. Il suo sdegno contro Agamennone, che nell'epica rappresenta l'unico motivo della sua inazione, è in Omero, come giustamente è stato osservato, quasi un potere estraneo, più forte di lui, che lo investe e contro il quale non riesce a opporre resistenza.[15] Eschilo invece presenta l'azione in modo che Achille non possa ritornare al combattimento per una ragione interiore: è per consapevole decisione che rimane nella sua tenda.

Sappiamo che in Eschilo Achille rientrerà in campo per vendicare la morte di Patroclo e che otterrà così gloria e morte precoce invece di una vita lunga e ingloriosa. Ma già prima era stato possibile supporre che Eschilo rappresentasse una scelta e una decisione cosciente da parte di Achille e che fosse stato quindi lo scopritore di questo motivo. In Omero infatti non si fa cenno di questa libera scelta di Achille, ed è soltanto il destino che decide se questi dovrà morir giovane e glorioso o vivere a lungo e sconosciuto; è solamente più tardi, con Platone (*Ap.*, 28 D), che Achille sceglierà per sé, con atto cosciente, il destino più nobile. Per Eschilo, come ci rivela il suo Pelasgo e come possiamo dedurre anche dalle altre sue opere, questa autodecisione è un motivo centrale, e dal momento che la nuova scena dei *Mirmidoni* ci fa vedere come fin dal principio della trilogia è dato rilievo all'azione cosciente di Achille, noi la considereremo a maggior ragione come il punto culminante della tragedia: l'avvenimento decisivo nella vita

dell'eroe sarà allora il suo ritorno al combattimento.[16]

Già Aristotele aveva detto che l'*Iliade* offriva materia per una sola tragedia. Quando Eschilo usò questa materia così ricca per comporre una trilogia, dovette necessariamente restringere l'andamento largo e piano degli avvenimenti. Per far convergere tutta l'azione verso il solo gesto di Achille, Eschilo non soltanto elimina molti particolari per mezzo dei quali Omero ci avviava a poco a poco alla svolta decisiva, ma crea anche motivi nuovi, come quello della lapidazione. Così Achille mantiene consapevolmente il suo atteggiamento di sfida, e la decisione di riprendere la lotta, che smentisce questo atteggiamento, avrà allora tanto maggior rilievo; a renderla ancora più difficile sarà il fatto che Teti, sua madre, che nella seconda parte della trilogia entra personalmente in scena e gli porta le nuove armi, lo ammonisce a non entrare in battaglia perché vi troverà presto la morte. Quanto perde in naturalezza questa scena, ora che Eschilo architetta in modo così palese l'azione di Achille! Quando mai l'uomo viene a trovarsi nella necessità di scegliere consapevolmente fra una morte gloriosa e una lunga vita, quando mai per giunta la scelta della morte gli è resa nell'intimo così difficile? Ma non sono forse portate all'estremo anche altre scene della tragedia di Eschilo, in modo altrettanto innaturale? Pelasgo che deve decidere a un punto della sorte delle supplici e di quella della città? Oreste che deve assumersi il compito mostruoso di uccidere la madre? Ma non vive forse tutta la tragedia di queste situazioni esasperate, di parricidi, infanticidi, fratricidi, incesti?

Eschilo ricerca queste situazioni poiché non si interessa tanto alla vicenda, quanto all'azione umana, e poiché per lui la quintessenza dell'azione umana si presenta nell'atto della decisione. Così come il chimico, per ottenere un'immagine chiara e limpida delle reazioni, unisce nella provetta reagenti che di rado o forse mai vengono a incontrarsi in natura, allo stesso modo il drammaturgo costruisce azioni drammatiche per poter rappresentare con chiarezza la quintessenza dell'agire.[17]

La tragedia non si attiene rigidamente alle vicende del mito, non le considera una realtà storica come fa l'epica, ma cerca i motivi delle vicende nell'azione umana e trascura quindi il puro fatto. Ma altrettanto poco si preoccupa la tragedia più antica di introdurre nell'azione la realtà della vita quotidiana. È ancora ben lontana dal darci complete e precise motivazioni psicologiche. Eschilo ha concepito per primo l'azione umana come risultato di un processo interiore, e di questo processo va a rilevare (come spesso avviene nelle scoperte di carattere fondamentale) proprio il punto essenziale; nelle situazioni tragiche cerca di darci una rappresentazione per quanto possibile chiara dell'azione umana nella sua essenza. La vita quotidiana, lo svolgimento della vita reale, è un confluire e un intrecciarsi di mille motivi, e la forma fondamentale e genuina dell'azione, il libero atto della decisione, non appare che attraverso deboli riflessi. La tragedia tuttavia può porre un uomo, che abbia il senso del diritto e del destino, di fronte a due esigenze di valore quasi uguale, e fargli scegliere una nobile morte.

È vero che neppure l'epica accoglie senza cernita ogni particolare del mito; anche la lirica dice soltanto l'essenziale. Ma quando la tragedia accentua determinati motivi, la cosa è fondamentalmente diversa: la rappresentazione dell'essenziale, vale a dire del reale, si è trasformata.

Se l'azione viene stilizzata nella sua forma essenziale, ciò significa che la vera realtà esiste soltanto nel pensiero, nell'idea. L'azione, nella forma concentrata in cui la intende Eschilo, non è che un caso ideale. Agire non significa qui soltanto reagire a un fatto avvenuto in precedenza, bensì vincolarsi anche nel futuro. Decisione, diritto, destino: tutti questi concetti così importanti per Eschilo (e in genere per la tragedia) si presentano all'uomo nella forma più precisa e più chiara nel momento dell'azione, poiché il peso della responsabilità si sente unicamente di fronte all'azione. La giustizia si presenta, nella sua forma pura, solo come una meta, ossia nella volontà, mentre nell'azione già compiuta si potranno

sempre individuare anche altri motivi; l'ansia di fronte al destino, invece, si manifesta soltanto nei confronti del futuro. Tuttavia questa azione, che deve ancora venir realizzata, non costituisce ancora niente di empirico: può esser concepita appunto soltanto come caso ideale. Caratteristico è il fatto che il motivo della lapidazione introdotto da Eschilo nella sua tragedia non sia per Achille un motivo a favore della sua azione, ma piuttosto un motivo contro: è stato creato per rendergli ancora più difficile la scelta del bene. La nobile azione infatti non ha cause determinanti, viene piuttosto determinata teleologicamente dalla meta; e tuttavia esistono cause che possono ostacolare o render più difficile la scelta.

Pelasgo, Achille, Eteocle, Oreste: tutte queste figure eschilee non si lasciano deviare nella loro azione neanche dalle ragioni più forti. Si potrebbe pensare che le loro situazioni innaturali, esasperate, non interessino l'uomo semplice e comune, ma ogni volta che l'uomo si sente libero di fare la cosa giusta, in queste figure trova rappresentazioni ideali di sé stesso, e nella loro azione forme "ideali" della propria più intima esperienza: la situazione di colui che viene a trovarsi di fronte a un'azione decisiva è espressa qui nella forma tipica e più chiara. Nella tragedia non è più possibile la suddivisione del mondo in due livelli, dei quali l'uno conferisca senso all'altro, e sulle figure della tragedia eschilea non splende più di luce così naturale lo splendido mondo degli dèi, che dava senso e valore alla vita terrena: ora è l'uomo che valuta gli avvenimenti, secondo il proprio senso di giustizia. Quando Omero spiega le vicende terrene attraverso l'azione e la parola degli dèi, queste parole e queste azioni sono fatti che si possono descrivere obiettivamente, e quando riferisce con fedeltà questi eventi divini, le vicende terrene acquistano ricchezza di senso per l'ascoltatore che, come il poeta, attribuisce realtà e valore al mondo degli dèi. E poiché agli eroi il divino, il significativo e il meraviglioso si presentano in forma univoca e semplice, così quello che l'uomo ha di nobile e di gentile può manifestarsi con reazioni immediate nell'azione e nella parola. L'uomo può trovare ancora rifugio in

un mondo che non conosce il dubbio, che gli parla con voce chiara e a cui lui risponde allo stesso modo, mentre il divino, che trascende l'umano soltanto in quanto gli è superiore, ha esistenza certa e stabile, indipendente dal pensiero umano. In Eschilo questo mondo degli dèi è già più dubbio. Nell'*Orestea* due divinità propongono il loro volere a Oreste: Apollo che ordina il matricidio e le Eumenidi che puniscono il matricida. E in mezzo a questa duplice esigenza del divino viene a trovarsi l'uomo, da solo, e non trova altro appoggio che in sé stesso. E se Atena, alla fine delle *Eumenidi*, porta la conciliazione, com'è lontano tutto ciò dalla semplice naturalezza del mondo omerico! Per Eschilo Zeus è ancora il vigile protettore della giustizia, ma si sta ormai staccando dalla realtà immediata del mondo. Non è più il dio che guida gli avvenimenti con l'azione e con la parola, è già quasi un ideale, prossimo a identificarsi con l'immagine della giustizia.

L'uomo, abbandonato così alle sue sole forze, trova in Eschilo ancora un saldo appoggio nella giustizia, ma lo sentiamo onerato di un peso che talvolta può diventare fin troppo pesante, e allora accade che il terreno gli sfugga sotto i piedi. L'uomo comincia a riflettere criticamente sul divino e quanto più si affida alle proprie forze, tanto più solo rimane. Le figure di Sofocle sono ancora più solitarie di quelle di Eschilo. Anche Edipo, Antigone, Aiace sono visti come "uomini di azione", che agiscono secondo precise idee personali, ma, in questo caso, in cosciente contrasto con il mondo che li circonda. E così l'azione conduce alla rovina.

I personaggi di Euripide poi si sciolgono ulteriormente dagli antichi legami, poiché Euripide cerca di cogliere con sempre maggior chiarezza ciò che dal tempo di Eschilo in avanti era considerato come la realtà dell'uomo e della sua azione: la spiritualità, l'idea, il motivo dell'azione. Tutto ciò che in epoca anteriore era onorato attraverso l'immagine della luce, come un valore universalmente riconosciuto – la gloria raggiante, l'azione luminosa, la splendida rappresentazione delle figure degli eroi – impallidisce sempre più di fronte alle nuove questioni: quale impulso li spinse

all'azione? era giusto ciò che fecero? e questo splendore divino impallidisce tanto più rapidamente in quanto Euripide ha un senso esasperato del divario che passa fra sostanza e apparenza.

I primi a stabilire questa distinzione fra sostanza e apparenza erano stati i lirici arcaici, che avevano riconosciuto ai valori spirituali un'importanza maggiore che a quelli esteriori; ma loro non avevano ancor riferito questa distinzione all'azione umana e ai suoi moventi. Anche i filosofi avevano posto una distinzione fra essere e apparire, e avevano con ciò creato un nuovo concetto di "realtà" che non si riferiva al mondo dello spirito, del senso e del valore, ma soltanto al mondo esterno, conoscibile. Mentre cercavano in ogni divenire, al di là della "pura apparenza", l'elemento essenziale e duraturo, si rivelava in tratti sempre più decisi una realtà che si astraeva dal sensibile, una realtà non percepibile, ma soltanto pensabile.

Già in Eschilo l'idea dell'essere è legata a quella della giustizia, l'apparenza appartiene invece alla *hybris*. Così, nei *Sette contro Tebe*, i vanitosi nemici di Tebe fanno pompa di insegne superbe, mentre colui che rettamente pensa vuol "essere" piuttosto che "apparire". Al tempo di Euripide questo contrasto si riflette in vari modi nella critica della conoscenza, del mito e della morale. Affiora dappertutto nel suo pensiero: si può rilevare persino nella sua concezione di quella che, nel senso più comune della parola, noi chiamiamo realtà.

Il fatto che Euripide non apprezzi molto il valore materiale delle cose, che la ricchezza non conti niente per lui, non è nulla di nuovo: già dagli antichi lirici erano stati deprezzati questi "valori esteriori". Anche il gusto del fasto e del colore, che si era mantenuto così vivo fin nei più tardi tempi arcaici, scompare del tutto in Euripide. Se di Eschilo erano caratteristici i vestiti sfarzosi, per Euripide lo erano i cenci di certi personaggi. La semplice vita di ogni giorno è più vera per lui del fasto solenne. Sentiamo in questa concezione, oltre all'influenza di idee filosofico-empiriche, anche quella di nuove idee sociali, ma in fondo anche queste ci di-

mostrano che nell'Atene del Quinto secolo si sta spegnendo la convinzione che il divino si riveli attraverso la magnificenza del mondo delle apparenze. I problemi del retto agire diventano sempre più determinanti nella ricerca intorno alla realtà dotata di vero valore.

Non solo: in Eschilo anche le cose possono prender parte all'azione, come, per esempio, nell'*Agamennone* la vecchia scure omicida o il tappeto che il re calpesta al suo ritorno in patria. Noi diremmo che questi oggetti costituiscono dei simboli, ed è sotto questo nome che determinati oggetti significativi sono introdotti anche nel dramma moderno. Ma per Eschilo non esiste ancora questa categoria di oggetti di valore derivato; in lui hanno piuttosto un valore immediato, sono quasi vivi. E di fronte al nuovo senso della realtà che sta nascendo in quest'epoca, ciò doveva apparire innaturale, fare l'effetto di una magia: gli oggetti sono cose morte, agire può soltanto l'uomo.

Quanto più si tende a considerare lo spirito umano come la vera realtà vivente, tanto più ricca appare la vita dell'anima, e dal momento che la realtà dell'esistenza umana viene a trovarsi sempre più nel campo dello spirito, il dramma mette sempre maggior impegno nel rintracciare i motivi spirituali. Quanto vasto sia il campo aperto da Euripide con le sue tragedie è cosa ben nota. L'uomo ora si lascia guidare soltanto dalle sue passioni, dalla conoscenza, dal conflitto di queste forze interiori: tutto il resto non è che vanità e apparenza.[18] Ma chi oserà penetrare nell'essenza umana? Chi oserà sondare il proprio io fino al fondo? La conoscenza dell'uomo e del proprio io diventa ora il compito della riflessione, come compito dell'indagine è d'altra parte la conoscenza della natura. La realtà non è più semplicemente qualcosa di dato. Il suo vero valore non si presenta più in forma immediata attraverso le vicende terrene, e il significato del mondo delle apparenze non si rivela più direttamente all'uomo: ciò significa appunto che il mito sta morendo. Le figure mitiche non si presentano più agli occhi del poeta nella loro realtà viva, con le loro qualità

caratteristiche, con le loro imprese di riconosciuto valore; cosicché Euripide crede suo compito cercare in loro un valore che le renda di nuovo credibili. Per lui questa non è trasformazione arbitraria del mito, crede anzi di tornare alla vera essenza di queste figure, approfondendone i motivi spirituali e psicologici.

Porta dunque avanti, in modo coerente, ciò che Eschilo aveva iniziato: la realtà che il dramma ricerca è nel mondo dello spirito, e per far risaltare questa spiritualità, Euripide deve a sua volta ridurre le vicende a forme stilizzate e pure; crea così situazioni esasperate, dove tutto è teso verso un'azione decisiva, ma si sforza di farle apparire naturali per mezzo di un ambiente più vicino alla realtà e di motivazioni psicologiche. La necessità di rappresentare l'essenza dell'azione porta anche Euripide al gioco scenico, cioè a dare forma a una realtà artistica che non è la realtà della vita. Anzi, a questa nuova forma di tragedia, che pur sembra più vicina alla realtà, la realtà della vita offre meno materia che non a Frinico e a Eschilo. I tentativi di una tragedia storica furono presto abbandonati dai Greci, dato che il mito si prestava più facilmente che la Storia a un'interpretazione dello spirito umano, e quindi al gioco scenico. E perciò il mito, anche quando non fu più considerato realtà, rimase per loro il mondo della realtà artistica.

È nella tragedia che il mito ha perduto ogni rapporto con situazioni determinate, concrete. Non serve più, come nella lirica arcaica, alla rappresentazione di fatti della vita umana fissati nel tempo e nel luogo, quali vittorie, nozze, feste cultuali, ma alla rappresentazione di fatti universali. È evidente che così l'interesse della tragedia si sposta verso la filosofia, e non è lontano il momento in cui la problematica dell'azione umana di cui si occupa la tragedia si trasformerà in un problema di conoscenza, e Socrate pretenderà di risolverla attraverso la conoscenza del bene. La realtà viene così concepita in senso totalmente astratto, e cioè come concetto teleologico. Il livello della realtà che celava in sé il significato delle cose sta di fronte alla realtà che questo significato accoglieva, nello stesso rapporto in cui l'universale sta al particolare.

Euripide è ancora lontano da questo momento, è poeta e non filosofo, vede la realtà in figure vive, non in concetti; ma è attraverso le sue tragedie che possiamo comprendere perché Aristotele afferma che la poesia è più filosofica della storia.

1. A questo proposito cfr. F. Mehmel, *Antike und Abendland*, 4, 1954, pp. 16-40.

2. Vedi più avanti.

3. Vedi Capitolo quarto.

4. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (TrGF 1 T 18).

5. Cfr. Gorgia, fr. 23 Diels. Pare, effettivamente, che fin dall'inizio sia stato rivolto alla tragedia il rimprovero di essere un'"arte menzognera", come dimostra l'aneddoto di Solone e Tespi in Plut., *Solone*, 29, 6 (= TrGF 1 T 17). Questo aneddoto coglie così bene un nuovo aspetto del dramma, che tratta di cose serie "per gioco" (μετὰ παιδιᾶς), che si sarebbe tentati di attribuirgli un certo fondamento storico.

6. Vedi Capitolo settimo.

7. Vedi Capitolo undicesimo

8. "Die Entstehung des griechischen Porträts", *Abh. d. sachs. Akd. d. Wiss. Leipzig, philol.-hist. Kl.*, 91, n. 4, 1939. Cfr. P. Friedländer, *Epigrammata*, UC Press, Berkeley 1948, p. 10.

9. Per la recente discussione sull'argomento cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 75 sgg.

10. "Conviene ora con profondo pensiero cercar salvezza, come nel profondo il nuotatore scende, con occhio chiaro, senza incertezza."

11. "Rifletti! Sii a noi secondo il giusto diritto protettore!"

12. W.F. Otto osserva che la "decisione" in Eschilo va presa sul serio: "La libera decisione [di Pelasgo] viene compromessa dalla necessità"; "la 'libera decisione' [...] che porta Eteocle a sacrificarsi [...] è pura follia" (*Das Wort der Antike*, Klett, Stuttgart 1962, pp. 171 e 248). Poco importa se è follia oppure discernimento: non si tratta di successo, bensì di consapevolezza della propria responsabilità.

13. Vedi Capitolo nono.

14. Cfr. C. Voigt, *Überlegung und Entscheidung*, Hain, Meisenheim am Glan 1972, e cfr. pp. 105 sgg. αἵρεσις come "decisione" tra due possibilità, al di là di Eschilo, appare per la prima volta in Pindaro (*N.*, 10, 82), quando Zeus lascia a Polideuce la scelta se vivere come figlio di un dio sull'Olimpo, dopo la morte del fratello, o se condurre entrambi, tanto lui quanto il fratello, una vita semidivina (è quest'ultima opzione che Polideuce "sceglie", εἵλετο, v. 59). Non è escluso che qui Pindaro sia già influenzato dai concetti della tragedia attica.

15. W. Schadewaldt, *Hermes*, 71, 1936, pp. 25 sg. – il cui ragionamento mi sembra più chiaro di altri sullo stesso tema, per esempio: *Von Homers Welt und Werk*, Koehler, Stuttgart 1954 (2ª ed.), pp. 265 sg.

16. Ho approfondito le diverse rappresentazioni di Achille, in Omero e in Eschilo, nel mio *Szenen aus griechischen Dramen*, de Gruyter, Berlin 1971, pp. 4 sgg.

17. Goethe in *Maximen und Reflexionen* (ed. Hecker, 1050) [cfr. ed. it. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Bur, Milano 2013] dice: "Compito e azione del poeta tragico è rappresentare nel passato, in forma di chiaro esperimento, un fenomeno psichico e morale".

18. Vedi Capitolo settimo.

Capitolo settimo

Aristofane e l'estetica

Nell'anno 406 (da poco erano morti Sofocle e Euripide) Aristofane, in una delle sue più grandi commedie, disse precisamente così: "È morta la tragedia". E in effetti era morta per davvero, e tale rimase per circa duemila anni. Nelle sue *Rane* Aristofane seppe persino dirci qual è stata la causa della morte; alla fine della commedia il coro canta: "Caro, non andare a sedere e a chiacchierare con Socrate, abbandonando l'arte e rinunciando a quanto ha dato di più alto la poesia tragica". In quel momento, in effetti, l'arte veniva abbandonata, e non si può negare che sia stata proprio la filosofia a ucciderla. Aristofane l'ha intuito con sconcertante chiarezza. Socrate, qui menzionato, era il più prosaico dei Greci. Fu solo da vecchio, quando poco prima di morire volle rivedere con scrupolo quanto aveva fatto in vita, che incominciò a scrivere versi, quasi volesse colmare una lacuna della sua esistenza. Socrate ha allontanato il giovane Platone dalla poesia tragica e ha fatto di lui un filosofo e uno scrittore in prosa. Ma il poeta a cui si riferisce Aristofane, quello che "va a sedere presso Socrate" e innesca così la rovina della tragedia, è Euripide. Nelle *Rane* di Aristofane tutta l'azione tende verso la scena in cui, nel mondo degli Inferi, Euripide entra in lizza con Eschilo per concorrere al posto d'onore come poeta. La figura di Eschilo ha nelle sue linee caricaturali una grandiosità grottesca; viene rappresentato come un poeta di potenza elementare, eroico, combattivo: "Rizzando la chioma che folta sulle spalle gli scende, rotando terribile il ciglio, compagini di frasi serrate scaraventa, ruggendo, giù, come assi, con soffio da gigante" (822 sgg.). Ma Euripide, che ha portato sulle scene soltanto cortigiane e accattoni, saprà ben difendersi: "Sempre pronto a muovere l'aguzza lingua che alle sillabe s'attacca e maligna, girando a mulinello, le parole sminuzza come capelli, e nel dir sottile i polmoni fiacca" (826 sgg.).

Perlomeno sotto certi aspetti, Aristofane è un po' troppo sbrigativo nella sua condanna di Euripide, ma ciò perché intende in-

fluire, con le sue commedie, in modo rude ed efficace sulla borghesia ateniese. Non si fa scrupoli a inventare le più infamanti accuse e a condannare sommariamente tutto ciò che sia "moderno". "Innovatori" e "illuministi" li considera tutti quanti, senza distinzioni, come gentaglia, come una combriccola di chiacchieroni, di corruttori della gioventù e di buoni a nulla. Euripide, i sofisti e Socrate (per quanto diversi siano) per Aristofane altro non fanno che insegnare con raffinata abilità affaristica ogni sorta di malizie e di astuzie che sgretolano la semplice morale del bravo cittadino ateniese e l'antica struttura dello Stato.

Aristofane non ha potuto salvare la gioventù. Proprio i migliori sedevano attorno a Socrate, e quella lacuna che Socrate avvertì fino alla fine nella propria vita, loro non la sentiranno quasi più. Nell'anno in cui erano state rappresentate le *Rane*, i Greci (a eccezione di qualche benintenzionato dilettante e di qualche vanitoso artista) avevano rinunciato del tutto a comporre versi solenni. Per un secolo dominerà la prosa. Platone, Aristotele, Teofrasto, Epicuro scriveranno le loro opere filosofiche; Isocrate e Demostene porteranno l'oratoria al suo apice. L'unica forma di poesia del Quarto secolo che abbia avuto importanza per i secoli futuri fu la commedia nuova; ma la commedia borghese di Menandro e dei suoi compagni è ben lontana da quella forma elevata di poesia a cui guardava con nostalgia Aristofane.

Sebbene la poesia si sviluppasse in ben altro modo rispetto ai desideri e alle tendenze di Aristofane, i pensieri che esprime nelle *Rane* dimostrarono tuttavia la loro forza vitale, in un senso però del tutto diverso da quello che desiderava o che poteva anche solo prevedere. Aristofane non ha esercitato la propria influenza tanto sulla poesia, quanto piuttosto sulla critica poetica, sulle discussioni estetiche; un'influenza che ancora oggi si fa sentire negli studi sulla poesia. Solo a poco a poco si è giunti a scoprire il vero valore delle sue osservazioni, e solo molto tardi si è provata simpatia per il suo particolare indirizzo estetico.

Resta ancora da stabilire fino a che punto si possano attribuire

alla spontanea creazione di Aristofane i pensieri ai quali abbiamo accennato, e dove invece riporti le idee di altri, forse perfino idee già notissime al suo tempo.[1] Per conto mio propendo a credere che il contributo dato da Aristofane sia stato di grande importanza.

Già nei primi dialoghi di Platone vari passi ci riportano alle *Rane*. Quando per esempio nel *Gorgia* (501 sgg.) Platone considera cosa ovvia che la tragedia serva soltanto al piacere, all'ἡδονή (*hedoné*), e quindi la definisce come arte di lusinga (κολακεία, *kolakeia*), che non può avere come fine la vera virtù (ἀρετή, *areté*), il richiamo qui è a Aristofane, di cui Platone reinterpreta a suo modo il pensiero. Entrambi giudicano la tragedia alla stregua della morale.

È quindi proprio da Aristofane che deriva questo giudizio moralistico, ed è appunto nelle *Rane* che se ne parla per la prima volta in forma programmatica e di principio. È vero che già nelle sue prime commedie aveva messo in burla Euripide, ma è solo in quest'ultima che Aristofane gli rinfaccia apertamente di aver corrotto gli Ateniesi, di aver intaccato l'antico buonsenso civico e di aver fatto trionfare la mediocrità morale. A Euripide gli contrappone la nobile figura di Eschilo, che ha invece soddisfatto i requisiti morali, dal momento che per lui la vera poesia deve migliorare l'uomo (1008 sgg.). Così Aristofane applica a Euripide il giudizio che aveva espresso sui sofisti: anche loro avevano la pretesa di rendere "migliori" gli uomini, ma, secondo Aristofane, non facevano che corrompere la gioventù. L'arte infatti, così viene detto nelle *Rane*, dovrebbe fare degli uomini cittadini valenti e utili, Euripide invece li corrompe e li guasta. Porre sullo stesso piano poeti e sofisti gli riusciva facile, in quanto anche i sofisti, costretti a passare per modesti e ingenui, cercavano di ricollegare la loro educazione per adulti a quella che veniva impartita ai bambini. Questi studiavano Omero, Esiodo, Orfeo e Museo; si trattava ora di riassumere, di approfondire e di ampliare ciò che tali poeti avevano insegnato, proprio come dice Ippia nell'introduzione a uno dei

suoi scritti (fr. 6), anche se di certo, parlando più oltre della questione, avrà nominato anche altri scrittori.[2]

Ippia peraltro non afferma che il vero scopo dell'arte sia di migliorare gli uomini, né che in ciò consista l'importanza del poeta. Questo pensiero si delinea soltanto con Aristofane. I poeti erano infatti dei maestri: Orfeo di cose sacre, Museo di medicina e di scienza occulta, Esiodo di agricoltura e il divino Omero di onore e di gloria (1032 sgg.) – figure di poeti che per gli adulti rappresentano ciò che per il bambino è il maestro di scuola (1055). Del resto è in relazione a questo concetto che Aristofane viene chiamato in causa ancora oggi da coloro per i quali l'educazione è il vero compito dell'arte e in genere di ogni cultura. E l'idea che l'arte abbia questo compito morale è la stessa che viene accolta da Platone; sebbene il filosofo, al contrario di Aristofane, investa proprio Socrate a giudice di che cosa sia il bene. A questo postulato filosofico anzi contrappone nel *Gorgia* la constatazione empirica che la tragedia serva soltanto al piacere (*hedoné*),[3] aprendo la via a discussioni senza fine che, riprese da Orazio, riverberanno la loro eco fin nel Diciottesimo secolo: se il vero compito della poesia sia *prodesse* o *delectare*, l'utile o il dilettevole.[4]

Se la moralizzazione della poesia induce Platone a bandirla del tutto dal suo Stato, dunque, ciò non è che la naturale conseguenza dei pensieri che erano apparsi per la prima volta nel *Gorgia*. Aristofane è certo ben lontano da queste estreme conseguenze: non vuol dare un insegnamento estetico, vuol soltanto appoggiare con ragioni plausibili la sua condanna di certe forme di poesia, e proprio per questo l'accusa di mediocrità morale è quella che preferisce, perché è la più rude e la più efficace. Platone quindi non ha potuto trarre dalle *Rane* nessuna teoria artistica, ne ha ricevuto soltanto uno stimolo, e anche la poetica di Aristotele tace sull'argomento.[5]

Ed è soltanto dopo Aristotele che un'altra distinzione posta da Aristofane in merito al contrasto fra Eschilo e Euripide acquista importanza teoretica.

Dopo il secolo della prosa, al principio dell'era ellenistica, sorge una nuova poesia artisticamente raffinata. Dall'alta poesia a cui Aristofane si rivolgeva con rimpianto questa nuova forma è forse ancora più lontana di quanto non fosse la commedia di Menandro, che si basa sul buongusto e sull'ironia e che si tiene ben lontana da qualsiasi patetismo. Callimaco, il caposcuola dei poeti alessandrini, dice chiaramente di non voler "tuonare come Zeus" (*Aitia*, 1, 1, 20); ricerca piuttosto la "grazia", il λεπτόν (*Aitia*, 1, 1, 24), e qui si vale di espressioni di cui Aristofane si è servito nelle *Rane*,[6] dove Eschilo è presentato come poeta "tonante" (814) – laddove Euripide καταλεπτολογεῖ (829, 876; cfr. anche 1108, 1111). Aristofane aveva assunto a criterio del poetare la grandezza e la potenza dell'arte di Eschilo, e per misurare la "grandezza" del poeta aveva fatto scherzosamente portare sulla scena metri e cubiti (799). Callimaco invece rinuncia di proposito all'alto stile degli antichi e si prende gioco dei nuovi arrivati che vogliono far rivivere forme d'arte ormai superate. Anche per quanto riguarda la forma esteriore, la "grandezza" della poesia non conta nulla per lui: i versi devono esser valutati secondo l'arte, non in parasanghe persiane (*Aitia*, 1, 1, 17 sg.). Nella commedia di Aristofane Euripide si dice fiero di aver reso "scarna" (ἰσχνός) la "gonfia" arte di Eschilo (940) – cosa che Aristofane naturalmente disapprova. Callimaco dice invece che, quando aveva incominciato a poetare, Apollo gli aveva dato questo consiglio: "Un'offerta votiva dev'essere possibilmente grassa, la poesia invece delicata e fine" (*Aitia*, 1, 1, 23). Questa distinzione di Callimaco, che riprende il pensiero di Aristofane ma ne capovolge il senso, assume un valore programmatico per la poesia ellenistica. Soprattutto i poeti romani si servirono di questa formula per difendere la loro arte tanto fine quanto limitata, quando si pretese da questa che si adeguasse alle alte forme dell'epopea. Per i Romani la distinzione callimachea fra poesia minore e poesia alta veniva a confluire nella distinzione aristotelica delle diverse forme di vita (βίοι): l'allontanamento dall'alta poesia trovava riscontro nell'allontanamento dalla vita pratica del soldato e dell'uomo politico, mentre la cura dello stile

minore corrispondeva a una vita raffinata, dedita al culto delle Muse (per esempio Tibullo, 1, 1; Properzio, 2, 1). Ma queste idee, sorte sotto l'influenza di Aristofane, portano già molto lontano da lui. Ci sarebbe molto altro da osservare: per esempio, nel campo della retorica, l'assai discussa suddivisione degli stili, quello elevato e quello semplice, risale in definitiva proprio a Aristofane. È in definitiva lui ad aver creato le categorie di cui si è servita la critica letteraria greca, e in seguito quella romana, per giudicare gli scrittori classici – critica cioè che non considera "individui" i poeti, e neppure gli oratori più tardi, né gli storici o i filosofi; piuttosto le loro opere sono intese come testimonianza di un determinato "stile".

Soltanto in un secondo tempo, però, si diede valore a ciò che interessava davvero a Aristofane. Nessuno si preoccupò per secoli dei suoi attacchi contro Euripide. Eppure Euripide, la cui arte pareva ai contemporanei così discutibile e che per tutta la vita dovette faticosamente lottare per essere riconosciuto, già a partire dal Quarto secolo veniva considerato un classico del dramma ed ebbe enorme influenza anche nei secoli successivi, mentre Eschilo venne quasi dimenticato. Al tempo di Aristofane i drammi di Eschilo vengono di nuovo messi in scena e fanno sentire ancora una volta la loro efficacia nell'ultima esaltata espressione dello stile tragico-patetico giunta a noi, cioè nei *Persiani* di Timoteo; da allora in poi Eschilo entra a far parte della cultura universale, ma la sua influenza diretta si estingue.

Le opere di Euripide, al contrario, rimangono vive durante tutto l'Impero romano, e dal Rinascimento in poi hanno esercitato sul mondo occidentale un'influenza superiore agli altri due tragici. Fino al tempo di Lessing si è vista in lui l'espressione più alta della poesia tragica greca.

Con Herder, per cui base di ogni poesia era l'elemento popolare, l'elementare, il divino, la valutazione dei tragediografi greci viene capovolta: fu il primo a leggere di nuovo con entusiasmo i cori di Eschilo e a onorare in lui il genio originale, attraverso il quale

parlava l'indomita forza dello spirito popolare. Viene così a formarsi una nuova concezione intorno alla nascita e al tramonto della tragedia greca. Non si rilevò più il graduale sviluppo della forma drammatica tesa a una sempre maggiore perfezione o, per dirla con Aristotele, al ritrovamento delle sue qualità originarie; si vide invece, nella tragedia di Euripide, la decadenza di una poesia che era in origine viva, ispirata da forze divine. Riaffiorano concetti che abbiamo conosciuto nelle *Rane* di Aristofane, ed è stato soprattutto August Wilhelm Schlegel, colui che formulò e diffuse questa concezione, a riallacciarsi alla sua commedia.

Nel suo *Corso sull'arte drammatica e sulla letteratura* del 1808, Schlegel non poté esimersi (così disse) dal "muovere molte e severe critiche" all'arte di Euripide, che a sua detta promuoveva "il libero pensiero nella morale":

> Non va a rappresentare una stirpe di eroi capace di elevarsi per possente statura al di sopra degli uomini del presente; si sforza al contrario di colmare l'abisso che separa i suoi contemporanei da quel mondo meraviglioso, e spia gli dèi e gli eroi negli aspetti della loro vita intima. E di fronte a questa indiscrezione, come si dice, non c'è grandezza che tenga. [...] Pare che Euripide si compiaccia di ricordare continuamente ai suoi spettatori: guardate, anche costoro erano uomini, avevano le stesse vostre debolezze, agivano secondo i vostri stessi impulsi, proprio come il più umile dei mortali. È per questo che si compiace di mettere a nudo i difetti morali dei suoi personaggi, e glieli fa anzi mettere in mostra nel corso di ingenue confessioni: non di rado non sono soltanto volgari, ma se ne vantano addirittura, quasi fosse un dovere esserlo. [...] È possibile distinguere in Euripide una doppia personalità: il poeta, le cui creazioni erano dedicate a solennità religiose, che si sentiva protetto dalla religione alla quale a sua volta rendeva onore, e il sofista con le sue esigenze filosofiche, che cercava d'introdurre nelle favolose imprese collegate alla religione, da cui traeva i soggetti per i suoi lavori, le sue opinioni e i suoi dubbi di libero pensatore. Mentre da una parte scuote le solide basi della religione, si atteggia dall'altra a moralista, e per riuscire più popolare attribuisce alla vita degli eroi ciò che poteva valere soltanto per le relazioni sociali dei suoi contemporanei.

Schlegel accusa dunque Euripide di essere, per riassumere in tre parole, realista, razionalista e immoralista – le medesime accuse che gli muoveva Aristofane, da cui Schlegel lascia chiaramente intendere di essere stato influenzato nel suo giudizio. Gli stessi motivi ritornano anche nello scritto giovanile di Nietzsche *La nascita della tragedia*. Sotto l'influenza di Schopenhauer e di Wagner,

le diverse questioni vengono portate e approfondite da Nietzsche su un altro piano; ma il giudizio su Euripide rivela la sua diretta derivazione da Schlegel, sebbene Nietzsche lo nomini soltanto poche volte e con intenzione polemica. È attraverso Schlegel, in ogni caso, che pure lui si ricollega a Aristofane:

> Ciò che Euripide si ascrive a merito nelle *Rane* aristofanesche, di aver cioè liberato coi suoi rimedi casalinghi l'arte tragica dalla sua pomposa corpulenza, lo si può sentire soprattutto nei suoi eroi tragici. In sostanza lo spettatore vedeva e sentiva ora sulla scena euripidea il suo sosia, e si rallegrava che quello sapesse parlare tanto bene. [...] Prendeva ora a parlare la mediocrità cittadina, su cui Euripide fondava tutte le sue speranze politiche, dopo che fino ad allora il carattere della lingua era stato determinato dal semidio nella tragedia e dal Satiro ebbro, a metà uomo, nella commedia. E così l'aristofanesco Euripide rileva a sua lode di aver rappresentato la vita e la pratica comune, nota, quotidiana, di cui ognuno era capace di giudicare. Se ora tutta la massa filosofava, con straordinaria accortezza amministrava terre e beni, e conduceva i suoi processi, ciò era merito di lui ed effetto della saggezza da lui inoculata al popolo. [...] Euripide si sentiva come poeta [...] molto al di sopra della massa, ma non al di sotto di due dei suoi spettatori [...]. Di questi due spettatori uno è – Euripide stesso, Euripide *come pensatore*, non come poeta. Di lui si potrebbe dire che la straordinaria ricchezza del suo talento critico, similmente a quanto avviene in Lessing, abbia se non generato, tuttavia continuamente fecondato un impulso creativo e artistico secondario. [...] Euripide si accinse a mostrare al mondo [...] l'opposto del poeta "irragionevole"; il suo principio estetico "tutto deve essere cosciente per essere bello" è, come ho detto, la proposizione parallela al precetto socratico "tutto deve essere cosciente per essere buono". Per conseguenza Euripide può essere da noi considerato come il poeta del socratismo estetico. Ma Socrate era quel *secondo spettatore* che non capiva la tragedia antica e perciò non l'apprezzava; in lega con lui Euripide osò essere l'araldo di una nuova creazione artistica. Se a causa di essa la tragedia antica perì, il principio micidiale fu dunque il socratismo estetico; in quanto peraltro la lotta era rivolta contro il dionisiaco dell'arte antica, riconosciamo in Socrate l'avversario di Dioniso [...].[7]

In Nietzsche ritroviamo ancora i tre capi d'accusa: quello di realismo, di razionalismo e di corruzione. Non è difficile riconoscere qui il pensiero di Schlegel, ma dietro di lui c'è ancora Aristofane. Particolarmente accentuata è in Nietzsche l'idea aristofanea secondo cui colui che siede con Socrate è causa della rovina della tragedia. Soltanto in un punto caratteristico Nietzsche si differenzia da Schlegel; Socrate non è per lui l'immoralista, ma piuttosto il moralista, e appunto come moralista e spirito teoretico distrugge quel che c'era di vivo e sacro nel mondo antico. La morale

diventa qui un veleno dissolvitore.

Lo scritto giovanile di Nietzsche ha avuto grande influenza sulle indagini estetiche delle due ultime generazioni, e la sua critica di Euripide ha per noi speciale importanza: è a partire da tale critica che si giunse alla concezione moderna della "poesia disgregatrice". Se in un primo momento certi motivi di Aristofane sono stati ripresi in forma piuttosto superficiale e arbitraria, ora alle sue idee fondamentali sull'arte di Euripide viene invece attribuito un valore universale. Quell'Euripide visto con gli occhi di Aristofane diventa addirittura il rappresentante della poesia decadente, e Nietzsche vede rispecchiarsi nella nascita e nel tramonto della tragedia attica la nascita e il tramonto di ogni grande arte. Ma che importanza ha questo Euripide aristofanesco con il suo preteso razionalismo, il suo realismo, la sua forza dissolvitrice?

Herder, Schlegel e la filologia, divenuta per influsso del romanticismo scienza storica, si rivolsero alle *origini* della tragedia nella convinzione che ciò che vi era in essa di grande e di vivo fosse da cercare piuttosto agli inizi, "lontano da Socrate". Da allora, dove si parla della nascita della tragedia, si parla quasi esclusivamente delle forze irrazionali che le diedero l'impulso. Si è dimostrato come la tragedia fosse nei primi tempi in relazione con le celebrazioni dionisiache di Atene, e come la sua origine si debba ricercare in concezioni religiose primitive: le pratiche magiche della fecondità e i cortei mascherati del culto hanno fatto nascere i cori dei satiri da cui deriva la tragedia. Nietzsche vede l'essenza e la grandiosità della tragedia primitiva nello spirito della musica e nelle potenze mitiche, cioè nel dionisiaco e nell'apollineo.[8] Qui si rivela una chiara simpatia per la potenza elementare della tragedia primitiva, ma si trascura così qualcosa di molto importante: il fatto, cioè, che i limiti imposti dalle condizioni sociali del tempo e la funzione religiosa della tragedia non avrebbero mai permesso che dai cortei mascherati, esistiti in tutti i luoghi e in tutti i tempi, e dalle feste popolari religiose, in uso presso tutti i popoli primitivi, si arrivasse agli stessi risultati della tragedia attica, a ciò che le ha dato

un valore duraturo, capace di superare i limiti temporali, di modo che ancora oggi ci sia possibile occuparcene. Ma non si tratta, in fondo, che di quel principio in cui proprio Aristofane aveva individuato la rovina della tragedia, ovvero il "sapere" socratico, la riflessione; qualcosa che era insito nella tragedia fin dalla nascita: se anche lo scopriamo alla sua morte, non è sull'uccisore che dobbiamo riversare tutta la colpa.

La tragedia attica si elevò al grado di alta letteratura quando si staccò dagli antichi legami del culto, quando tutto l'apparato magico di cori caprini e di processioni falliche scomparve di fronte a un contenuto che proveniva da un mondo del tutto diverso. Certo, la tragedia attica non divenne perciò profana, il suo contenuto era dato pur sempre quasi esclusivamente dal mito – ma da quel mito che aveva assunto nuova forma attraverso la poesia omerica delle colonie, dell'Asia minore, lontano dai centri religiosi della madrepatria ai quali erano legati il culto e le pratiche magiche dei tenebrosi tempi antichi. Nei poemi omerici uomini e dèi s'incontrano in un'atmosfera di serena e spontanea naturalezza. Gli dèi guidano il corso delle vicende terrene senza provocare nell'uomo confusione o paura, senza costringerlo a inginocchiarsi dinanzi alla loro schiacciante potenza. Gli uomini contemplano con limpido sguardo questo mondo ricco di senso, in cui vale la pena di esser desti, di usare il senno e l'intelligenza. Nei poemi omerici si stabilisce quella concezione della naturalezza del mondo, che è greca, se non addirittura europea. Ai cosiddetti popoli primitivi ciò che manca è proprio tale "naturalezza"; ed è un errore di Rousseau quello di volercela trovare.

Questi dèi e questi uomini omerici così naturali passarono sulla scena ateniese quando i miti, formatisi in precedenza nella letteratura, furono accolti nelle rappresentazioni corali delle feste dionisiache. Soltanto in un punto, però molto importante, la tragedia concepisce il rapporto fra dio e l'uomo in modo diverso dall'epopea omerica: l'uomo riconosce qui per la prima volta sé stesso come autore delle proprie decisioni.[9]

In Omero l'uomo non sa di poter pensare o agire spontaneamente, guidato dal proprio spirito. Ciò che gli "viene in mente", ciò che gli "passa per la testa", è qualcosa che proviene dall'esterno e, se non c'è nessuna causa esterna visibile a determinarlo, allora vuol dire che un dio è apparso al suo fianco e gli ha dato consiglio – cosa che può tornare a suo vantaggio ma anche a suo danno. Per questo gli uomini omerici agiscono senza titubanza, con sicurezza, poiché nessuno scrupolo, nessun dubbio li tormenta, nessuna responsabilità personale di fronte alla giustizia o all'ingiustizia. A una tale sicurezza nel divino, a una felicità così ingenua, la tragedia ovviamente pone fine: è proprio questo che sfugge tanto a Aristofane quanto ai fratelli Schlegel e a Nietzsche. Quando in Eschilo Oreste ha il dovere di vendicare il padre, ma per farlo dovrà uccidere la madre e portare sulle spalle il peso della propria decisione, nel mondo si apre una profonda frattura – e non è soltanto il mondo a entrare in conflitto, ma anche ciò che prima rappresentava un solido sostegno per l'uomo. Oreste si trova preso nella contesa fra due dèi, e anzi, l'ultima parte della trilogia finisce proprio con la lotta fra le potenze nemiche, fra le Eumenidi cioè, che vogliono vendicare il matricidio di Oreste, e Apollo che alla fine lo assolve.

Quando due divinità pongono l'uomo davanti alle loro pretese contrastanti, questi si trova, in un certo senso, abbandonato a sé stesso, e si blocca nello svolgimento naturale della sua azione; deve decidere da sé che cosa sia la giustizia e cosa l'ingiustizia. Un'umanità nuova e una nuova naturalezza si rivelano in lui: la consapevolezza della libertà e dell'azione autonoma. È inevitabile che si sciolga dagli antichi legami religiosi e sociali. L'interpretazione sentimentale-romantica che pone Eschilo contro Euripide non tiene conto insomma del contributo di Eschilo all'illuminismo.

Cercheremo di dimostrarlo attraverso due tragedie di Euripide. In uno dei suoi drammi più antichi (le opere che possediamo appartengono del resto quasi tutte alla seconda fase della sua atti-

vità) il nocciolo della vicenda drammatica è costituito, come nell'*Orestea* di Eschilo, da una scena che culmina in un atto di decisione: proprio qui possiamo toccare con mano come si siano trasformati e sviluppati ulteriormente gli stessi motivi eschilei.

La *Medea* di Euripide converge tutta nel monologo in cui Medea decide di uccidere i propri figli. È Giasone a portarla con sé in Grecia – proprio lei, la barbara della Colchide del Mar Nero, che lo aveva salvato quando lui era venuto nella sua patria alla conquista del vello d'oro. Ora fra i due è sorto però un conflitto, e non di natura eroica. Vivono con i due figli a Corinto, ma non sono sposati legalmente, perché Medea non è una cittadina greca: quando allora a Giasone si presenta la possibilità di sposare la figlia del re, lui si allontana da Medea e dai figli per sposare la principessa; soltanto così potrà ricostruirsi una regolare esistenza nella società e un giorno diventare re di Corinto.

Euripide mette accuratamente in rilievo che Medea è del tutto sciolta dai legami che proteggono l'individuo e che gli possono dar sostegno. Ha tradito e abbandonato la patria e la famiglia per un legame del tutto personale: l'amore che l'univa a Giasone. Giasone non compie nessuna ingiustizia di fronte alla convenzione o alla legge, ma in favore di Medea parla un diritto più alto: il diritto naturale e umano. Lei non può valersi di nessun diritto valido, non può nemmeno appoggiarsi a una legge divina, come l'Antigone di Sofocle, per controbattere le ragioni di Giasone. Il suo senso personale di giustizia si ribella, e in lei, la barbara, erompe in modo impetuoso.

Giasone potrà dimostrare che la sua azione è stata saggia e vantaggiosa per entrambi, ma di fronte a questo più profondo e (come lascia intendere Euripide stesso) più vero senso di giustizia, la sua figura ci appare davvero meschina. Medea si rivela fin dal principio come una donna non comune, di inquietante potenza, e di fronte a lei il saggio e benpensante Giasone non è che un miserabile. Questa raffigurazione che Euripide ci dà dell'eroe greco e della maga barbara, distribuendo luci e ombre proprio all'opposto

di come accadeva nella sacra tradizione, ci permette di capire perché Aristofane rimproverasse al poeta di aver gettato nel fango le nobili figure del mito. Ma Euripide non lo fa per l'infame piacere di demolire ogni grandezza, al contrario (e qui Nietzsche ha visto più a fondo di Aristofane e di Schlegel) lo fa con un'intenzione morale: le credenze antiche vengono smascherate e demolite per far posto a un senso di giustizia più vero, e per porre un fondamento a questo nuovo dovere. E chi potrà sottrarsi all'impressione che questa Medea non abbia davvero la ragione dalla sua, di fronte a questo Giasone? Chi vorrebbe negare a Euripide la scoperta di qualcosa di nuovo e di grande? C'è davvero qualcuno che voglia far scomparire semplicemente dalla storia del mondo questa nuova concezione, così ricca di conseguenze per l'Occidente?

La critica di Euripide non si limita soltanto a questo singolo caso, ma è radicale, e riguarda tutti i miti, così come l'idea di giustizia e di ingiustizia che in questi si esprime.

L'azione della *Medea* è messa in moto dalla decisione di Creonte, il nuovo suocero di Giasone, che, per timore della maga, vuole bandire lei e i suoi figli dal regno di Corinto. Saggia e riflessiva com'è, Medea si conquista la simpatia del coro e ottiene da Creonte che il suo esilio venga rimandato di un giorno ancora: così essa potrà compiere la sua vendetta. Inaspettatamente appare il re Egeo, che offre all'esiliata rifugio nella sua città, in Atene. Così Euripide può presentare l'azione di Medea non come l'atto di una persona disperata, che non sa cosa fare nel suo abbandono, ma come un atto cosciente e vendicativo, diretto a colpire il nemico. Giasone appare infatti due volte prima del monologo. Nella prima offre a Medea, con un gesto che gli sembra nobile, del denaro per il suo viaggio verso l'esilio; e qui Medea reagisce con odio, disprezzo e sovrano senso di superiorità. Alla seconda però Medea cambia tono, o almeno così simula: gli affida i figli, e questi supplicano la novella sposa, offrendole doni perché conceda loro di rimanere. I doni però sono avvelenati e le daranno la morte. I fanciulli riescono a rimanere a Corinto, e giunge così per Me-

dea il momento di compiere la sua terribile vendetta: uccidere i propri figli per annientare definitivamente Giasone. Dato che il padre continua a vivere nei figli, Medea, dopo aver eliminato la sposa che avrebbe potuto assicurare a Giasone la discendenza, farà dunque morire i figli che lei stessa gli ha partorito. E a questo punto abbiamo la scena della decisione, il grande monologo in cui Medea si rende conto ancora una volta delle proprie azioni, e in cui si rafforza il suo proposito di uccidere. Caratteristico è già solo il fatto che Medea giunga a questa decisione attraverso un monologo. È soltanto con Euripide che abbiamo i primi veri monologhi nella tragedia. In Eschilo, Oreste, nel momento più angoscioso d'incertezza, si rivolge a Pilade, all'amico. Medea è sola e da sola deve decidere del suo destino. Qui non si tratta di eseguire un comando soprannaturale, sono i sentimenti del cuore umano che lottano fra loro. Il sentimento predominante in Medea è quello della vendetta a cui è portata dalla passione; ma accanto a questo si manifesta un sentimento migliore che, come essa stessa confessa, si oppone all'azione orribile:

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά·
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς. (vv. 1078 sgg.)

"Io sento quant'è grande il male che voglio compiere, ma più forte della ragione parla in me la passione, ed essa è per l'uomo causa dei maggiori mali." In questi versi si esprime per la prima volta un senso morale moderno, psicologico e individualistico, che si imporrà più tardi, per cui la moralità è sentita come un fatto puramente interiore, come freno.[10] Non è per caso che filosofi moralisti di epoche posteriori citano così volentieri queste parole. Dopo questo monologo Euripide si affretta verso il finale: Medea uccide i figli e si allontana trionfante; Giasone rimane solo, distrutto.

L'*Ippolito* di Euripide ha in comune con l'*Orestea* di Eschilo il fatto che il conflitto del dramma trova riscontro nel conflitto fra due divinità. Una differenza essenziale è data però dal fatto che il conflitto fra gli dèi non sorge in Euripide per un determinato ca-

so, ma è piuttosto una lotta di princìpi; e non si tratta qui di un'azione giudicata in modo diverso da due diverse divinità, ma sono gli uomini, al cui fianco stanno le divinità, che vengono a conflitto. Non solo: nella tragedia di Eschilo Apollo trionfa sulle Erinni, e una religione più serena prevale sulle antiche forme tenebrose del culto; la conclusione dell'oscura vicenda acquista così un profondo significato. In Euripide invece tutti e due i protagonisti vengono annientati, e il conflitto delle due divinità rimane inconciliabile.

Sul proscenio si trovano i simulacri di Afrodite e di Artemide: la tragedia si svolge fino alla fine alla presenza delle due dee. Il prologo è pronunciato da Afrodite: vuole vendicarsi di Ippolito, il cacciatore dalla vita casta, che onora Artemide disprezzando lei. Ippolito ritorna quindi dalla caccia: porge omaggio al simulacro di Artemide, e passa senza un cenno di saluto davanti alla statua di Afrodite.

Gravemente ammalata, viene portata fuori dal palazzo la matrigna di Ippolito, Fedra. Il suo male, come confesserà più tardi alla vecchia nutrice, non è altro che passione amorosa per il figliastro; amore che Afrodite le ha mandato per vendicarsi proprio di Ippolito. Euripide descrive l'amore di Fedra come un medico, e lo presenta come una grave malattia dell'anima, che provoca anche profonde sofferenze fisiche. Il fatto che questo stato d'animo sia provocato dalla dea, che sia anzi espressione dell'essenza della dea regina dell'amore, questo aspetto per così dire trascendente della vicenda, è irrilevante agli effetti dello svolgimento dell'azione. La realtà psicologica della passione di Fedra per Ippolito, l'agitazione individuale dell'animo, i desideri che ne nascono, gli ostacoli che a questi desideri si contrappongono: sono questi gli elementi di cui si vale Euripide per motivare l'azione drammatica. Le dee Artemide e Afrodite diventano quasi puri simboli, atti a fissare le caratteristiche di un determinato tipo psicologico; ma la figura umana acquista una maggiore interiorità e una vita spirituale più vivace: solo ora è possibile parlare di "caratteri" e di "individui"

nella tragedia. Figure quali Medea e Fedra sono diventati addirittura modelli esemplari per l'analisi della psiche umana.

Naturalmente il mito viene così profanato, e Aristofane ha ragione di protestare. Ma non si tratta in fondo che di un'evoluzione di tendenze più antiche: già per Eschilo l'azione umana non era determinata soltanto dagli dèi, ma affidava agli uomini la responsabilità delle loro azioni. Euripide, più radicalmente, fa dell'anima umana un campo di conflitti interiori. Rispetto ai Greci questa profanazione del mito non si può chiamare nemmeno sacrilega – anche se taluni, come Aristofane, protestano contro la distruzione di un mondo così bello – poiché una fede in senso cristiano non esisteva presso i Greci e meno che mai nella religiosità omerica, che regna pressoché incontrastata nella grande letteratura. Non è l'opposizione dell'incredulità o di una fede eretica che ha distrutto il mito greco: trasformandosi, il mito non ha fatto che seguire una sua legge interiore. Il divino viene sostituito da forme sempre più naturali (sempre più divine, potremmo quasi dire, pensando al carattere della religione greca); sempre più vasti campi dell'esistenza naturale vengono sottratti dagli uomini agli dèi (man mano che scoprono il divino nello spirito umano), a questi dèi che da lungo tempo non conoscono più il miracolo che si oppone alla ragione e che esige la fede proprio in quanto si oppone a essa. Se Aristofane, nella maniera realistica di cui si valeva Euripide per rappresentare i suoi personaggi, non vedeva che il piacere del vizio, Euripide in realtà scopriva la verità soltanto a scopo morale. L'*Ippolito* non vuole analizzare la passione erotica come tale, bensì indaga il conflitto morale che in Fedra non è diverso da quello che abbiamo visto in Medea: la coscienza morale si oppone all'impulso, e di nuovo si manifesta qui il senso morale in forma di freno e di rimorso di coscienza. "Conosciamo il bene, ma non lo seguiamo, quando la passione ci assale" (vv. 380 sg.):

τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δέ [...].

Queste parole, estrapolate dal grande monologo di Fedra, trovano riscontro in quelle di Medea.[11] Si può trovare immorale il

fatto che gli uomini non abbiano in Euripide nessun solido sostegno, e siano quindi abbandonati alle loro inclinazioni e ai loro impulsi. Ma non è, come vorrebbe far credere Aristofane, che godano felici della loro sfrenatezza morale. Medea e Fedra si avviano paurosamente verso la catastrofe senza potersi salvare, e non manca loro una certa umana grandezza, così che non viene mai meno un senso di simpatia nei loro confronti. Dopo che la nutrice di Fedra è riuscita a strapparle il suo segreto, questa vuole togliersi la vita. Allora si compie ciò che era fatale. La nutrice, donna di facili costumi e in ciò proprio l'opposto della sua signora, cerca di aiutarla alla sua maniera, e cioè in modo pratico e astuto, ma anche spregiudicato, e di mettere le cose a posto rivelando a Ippolito l'amore della matrigna. Perché non dovrebbe valersi delle sue arti di mezzana per condurre le cose a lieto fine? Ma Ippolito dà in escandescenze, e accusa di corruzione la matrigna. Fedra si sente tradita, il suo buon nome è distrutto; per questo si uccide, e porta con sé nella morte anche Ippolito. La catastrofe avviene proprio perché in entrambi è molto sensibile la coscienza morale.

Aristofane non dice soltanto che Euripide è immorale, ma lo chiama anche "cavilloso sofista", lo accusa di astuzia e di calcoli. Eppure è Euripide che per primo ha scoperto nell'uomo le "forze irrazionali", come vengono chiamate oggi. Se è proprio la passione che dà grandezza alle figure di Medea e di Fedra, ciò significa che Euripide non è un razionalista unilaterale né un illuminista. Si potrebbe a buon diritto affermare il contrario, dire cioè che Euripide porta la ragione e la riflessione all'assurdo, poiché nei due casi che abbiamo considerato la ragione esercita soltanto un'azione negativa, anzi in doppio senso negativa. Innanzitutto, la riflessione interviene soltanto per dissuadere e ammonire e, in secondo luogo, la ragione fallisce invece di condurre al successo, come fa invece il demone di Socrate, che pure si presenta solo per ammonire e dissuadere. Inoltre le persone "sensate", cioè Giasone e la nutrice di Fedra, appaiono proprio per la loro "sensatezza" meschine e immorali. Non si può inchiodare Euripide all'antitesi razionalista-irrazionalista, e tuttavia capiamo perché Aristofane

metta Euripide sullo stesso piano dei sofisti e di Socrate: il suo modo di esercitare la morale ha senza dubbio qualcosa di filosofico, di illuministico. La sua critica, nata da un senso d'insoddisfazione, distrugge l'antica fede negli dèi, nella vita come portatrice di significato e nei valori tradizionali, e conduce ad atteggiamenti nichilistici. Soprattutto le figure dell'ultimo Euripide sono per così dire svuotate, la loro azione è in fondo senza senso e senza uno scopo superiore. Nell'*Ifigenia in Aulide* riesce facile ai fratelli Agamennone e Menelao smascherare i motivi idealistici che ognuno di loro vuol dare alla propria azione; estremo egoismo, smania di potere o paura del giudizio del mondo: sono questi gli unici veri moventi delle loro azioni. Euripide ha smascherato senza misericordia questi due eroi omerici che vivono in un mondo senza più senso e senza più dèi, solitari, incerti, disillusi. Questa è la sorte dell'uomo abbandonato alle sue sole forze: non trova nessun appoggio, è gettato in balia dei casi della vita.[12]

Soltanto Ifigenia, in questa tarda tragedia di Euripide, è capace di una grande azione. La fanciulla innocente che non ha mosso finora neanche un passo di propria iniziativa, comprende che la sua morte è necessaria perché si compia la grande impresa dei Greci contro i barbari, la guerra di Troia. E con entusiasmo, di propria volontà, si sacrifica a questo compito. Anche in altre tragedie Euripide ha messo in luce questo impulso morale in creature giovani e inesperte. Questa coscienza morale non è legata al calcolo, all'esperienza, alla conoscenza della vita, né riposa sul costume tramandato o su tradizioni di sorta, ma sorge dal sentimento personale. Insieme ai sentimenti morali negativi del rimorso e del freno morale, ne esiste dunque uno positivo che si fonda altrettanto esclusivamente sul sentire individuale: l'entusiasmo. Il fatto che Ifigenia si sacrifichi così per la Grecia e per la lotta contro i barbari (il che va ben oltre la guerra contro i Troiani di cui parla l'opera) acquisterà valore politico soltanto molto tempo dopo la morte di Euripide: al tempo della guerra peloponnesiaca, quando nasceva l'*Ifigenia in Aulide*, era un'idea utopistica. Il sacrificio di Ifigenia si appoggia a qualcosa che è al di là delle possibilità reali, è un

sacrificio idealistico, compiuto con passione idealistica. E tutto questo non è sofistico, e tantomeno amorale. Questa Ifigenia non assomiglia certo all'ideale eschileo di valore virile che Aristofane ha davanti agli occhi. Euripide ci rappresenta in lei il fenomeno morale, così come lui lo vede, ridotto alla sua pura essenza. Non lo Stato né gli dèi, non il pio rispetto per le sante istituzioni dei tempi passati determinano l'azione di Ifigenia, che si eleva per la purezza del suo sentire al di sopra di un mondo in disgregazione e insensato. Aristofane apprezza soltanto l'antica e semplice virtù civile dei guerrieri di Maratona, ed è perciò che ci dà una rappresentazione così falsa di Euripide. Lo stesso vale per la figura di Eschilo: Aristofane l'ha rappresentata in maniera certo grandiosa, e tuttavia la semplifica un po' grossolanamente per adattarla ai suoi scopi. Era questi davvero soltanto il guerriero e il poeta di potenza elementare, semplice e grandioso, che Aristofane ci rappresenta?

Euripide porta la coscienza morale a una nuova crisi, poiché, ponendo a base della morale il sentimento individuale, la fa partecipe dell'instabilità del soggetto. I valori diventano problematici, gli uomini deboli; si presenta così su di un piano diverso quello che già ci aveva fatto conoscere la lirica arcaica. Là erano state messe in forse le sicure concezioni di valore e di virtù del passato, qui si va perdendo quella solidità di convinzioni giuridiche che gli Ateniesi avevano raggiunto dai tempi di Solone. Così al posto del conflitto drammatico abbiamo discussioni di uomini per i quali la vita stessa è diventata oggetto di dubbio. E così dalla tragedia si passa al dialogo filosofico-morale.

Abbiamo davanti una legge storica dello spirito greco. Anche le altre grandi forme di poesia hanno aperto la via all'osservazione razionale: l'epopea porta alla storia, intesa come ricerca storiografica; la poesia teogonica e cosmogonica sfocia nella filosofia naturale ionica, che ricerca l'ἀρχή, la ragione e il principio delle cose; dalla poesia lirica si sviluppano i problemi riguardanti lo spirito e il significato delle cose. Così come la tragedia, anche la filosofia

attica mette in questione l'azione umana, il bene. I dialoghi di Platone riprendono le discussioni dei personaggi della tragedia, svolgendole in forma teorica. E anzi il passaggio dalla tragedia alla filosofia si attua in quella forma tipicamente greca, per la quale si tende a ritornare al "naturale". L'uomo si dà con maggior decisione all'osservazione introspettiva, in quanto nel mito tradizionale non può più trovare la forma naturale della propria esistenza. Da Eschilo fino al più tardo Euripide possiamo ricostruire come il mito diventi sempre più innaturale. Le figure di un lontano mondo semidivino, le loro situazioni esasperate e i loro conflitti si fanno sempre più estranei alle forme naturali dell'esistenza. Così Socrate, che compie questo passo che dovrebbe ricondurlo al naturale, cerca su questa terra, nella vita umana, i casi tipici che permettono di spiegare e dimostrare qualcosa: questi diventano i suoi esempi, e trova così nella solida ragione naturale il mezzo per risolvere i problemi che di volta in volta si presentano. "Conosciamo il bene, ma non lo facciamo" diceva la Fedra di Euripide. È questa conoscenza che Socrate cerca di rendere più solida, per conferirle la forza dell'obbligatorietà. Dà importanza al pensiero perché è quanto di più vero e di naturale nell'uomo, e può ridare solidità all'incertezza e alla debolezza dell'individuo.

Naturalmente questo interesse teoretico per il "bene" non può sfociare nella tragedia né in nessuna forma di poesia. La tragedia attica è morta con Euripide, morta a causa di Socrate, ma con Socrate è nato qualcosa di nuovo: la filosofia attica. Il giudizio di Aristofane è giusto ed è tuttavia espressione di un atteggiamento romantico e reazionario che non vorrebbe riconoscere perduto ciò che è perduto, che respinge ciò che è nuovo e rimpiange il passato.

Ma l'accusa d'immoralità è totalmente infondata. Poiché non si può assolutamente considerare la morale tradizionale, legata alle leggi, come l'unica morale, né volere che l'uomo onesto e valido agisca soltanto entro i limiti fissati dalle antiche tradizioni religiose, statali e familiari, misconoscendo la moralità (moralità che in

seguito molti hanno considerato come la più alta) di chi, opponendosi alla tradizione, si appelli a una legge superiore, che si tratti della ragione o del senso morale. E in questo caso anzi il senso di giustizia, quando sia genuino, è solito presentarsi non nella forma di un puro sentimento personale, ma come un valore universale, umano.

Schlegel si spinge ancora più in là di Aristofane, in quanto fa della questione di Euripide una questione di principio. Il fatto che Socrate abbia provocato la morte della tragedia significa per lui che l'intelletto distrugge l'arte. Non si può negare che lo spirito che Aristofane combatte sollevi diversi interrogativi, questo spirito che si rende indipendente, che si fa incerto e si muove tra le possibilità. Ma questo risveglio dello spirito è la via maestra della Storia. Schlegel estende inoltre le sue accuse anche alla forma artistica, e qui si rivelano i motivi psicologici del suo odio per il sofista Euripide. Euripide è per lui, anche nella forma, il poeta della decadenza e della disgregazione. "Sacrifica per lo più l'insieme alle parti, e in queste del resto cerca più attrattive estranee che la vera bellezza poetica." Schlegel scopre dunque in Euripide i difetti che minacciavano lui stesso. Essere poeta era il suo orgoglio e la sua passione, ma le sue doti erano invece la cultura, il senso critico e l'umorismo. Anche in lui la cura del particolare andava a svantaggio dell'insieme, e l'artista non era all'altezza del critico. In tutto il romanticismo è vivo il senso che il pensiero ostacoli la vita, che la vigile coscienza allontani l'uomo dalla felicità di un'esistenza ingenua. Così l'arte appare come uno stato d'innocenza, da cui ci strappa il sapere. Taluni credono che questa ferita possa venir sanata soltanto con la stessa arma che l'ha prodotta, cioè per mezzo del sapere. È questa l'opinione di Hegel. E anche Kleist esprime un'idea simile, alla fine del suo scritto sul teatro delle marionette: "Dovremmo di nuovo mangiare dell'albero della conoscenza per poter ricadere nello stato dell'innocenza". In quelli invece che sentono il peso del sapere come un ostacolo alla loro creazione, questa sofferenza si trasforma in odio contro l'intelletto, contro il progresso intellettuale e la libertà di pensiero. Ecco perché Euripi-

de diventa per Schlegel il tipo del poeta libero pensatore.

Lo stesso significato ha Euripide per Nietzsche. Quando Nietzsche nei suoi scritti più tardi delinea la decadenza dello spirito moderno, riappaiono sempre di nuovo, sullo sfondo, le figure di Socrate e di Euripide, nella caratteristica interpretazione che ne hanno dato Aristofane e Schlegel. Quando Nietzsche presenta come una caratteristica dello stile decadente il fatto che le diverse parti si rendano indipendenti, cosa che va a svantaggio dell'insieme (*Il caso Wagner*, § 7), non ci dà che una variazione del giudizio di Schlegel su Euripide, e come Schlegel, senza volerlo, Nietzsche finisce per caratterizzare sé stesso. Anche il suo odio contro Euripide è odio contro una parte di sé. Il suo sguardo acuto distrugge le illusioni, i sogni, le speranze che danno sicurezza all'uomo, tuttavia gli rimane una nostalgia per ciò che è semplice, sano e forte, per l'arte vera, che è per lui – come per Schlegel e già per Herder – creazione su basi mitiche. "Senza mito ogni civiltà perde la sua sana e creativa forza di natura"[13] dice Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, e questo mito viene disgregato dallo spirito storico-critico della *nostra* civiltà. Così amplia il giudizio di Aristofane su Euripide e lo trasforma, più di quanto non abbia fatto Schlegel, in una legge universale della civiltà, e in questo modo ci rivela che nella sua inimicizia per Euripide si nasconde molta tristezza per i mali del suo tempo, molta nostalgia per la giovinezza dell'umanità, molta ostilità per tutto ciò che è storico, di qualsiasi natura sia.

Goethe, che non era animato da nessun risentimento contro lo spirito e che, soprattutto nella vecchiaia, non era affatto disposto a lasciar valere – neppure nell'arte – il solo elemento giovanile, si è fortemente adirato che Schlegel, questo "povero sciocco", trovasse da ridire contro Euripide. "Un poeta" diceva a Eckermann "che Aristotele esaltava, che Menandro ammirava e alla cui morte Sofocle e l'intera città di Atene vestirono a lutto doveva pur valere qualcosa. Quando un uomo dei nostri tempi come Schlegel vuole rilevare dei difetti in questo grande dell'antichità, non dovrebbe farlo altrimenti che in ginocchio".

E per finire, riporteremo ancora le parole di Goethe scritte nel suo diario alcuni mesi prima della morte: "Non finisco di meravigliarmi come l'*élite* dei filologi non comprenda i suoi meriti e secondo la bell'usanza tradizionale lo subordini ai suoi predecessori, seguendo l'esempio di quel pagliaccio di Aristofane [...]. Ma c'è forse una nazione che abbia avuto dopo di lui un drammaturgo che sia appena degno di porgergli la pantofola?".

1. Cfr. al proposito M. Pohlenz, *Nachr. Gött. Ges.*, 1926, pp. 142 sgg; W. Kraus, *W. St.*, 68, 1955, pp. 65 sgg.; H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1963.

2. Cfr. i miei *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966, pp. 125 sgg. Cfr. anche Plat., *Apol.*, 41 A; *Prot.*, 316 D; *Ione*, 536 B.

3. Già per Omero era scontato che la "dolce" poesia dovesse rallegrare gli ascoltatori, senza tuttavia riconoscere in questo piacere lo "scopo" della poesia. Un po' come un bambino che salta per esercitare l'uso delle gambe, o un guerriero omerico che "si diletta" con le armi (noi diremmo che "si allena", cfr. nota 38 del Capitolo primo), è evidente che anche il poeta arcaico provava un'ingenua gioia nel comprendere e nel rappresentare il mondo. Quando Ulrich von Wilamowitz (*Platon*, Weidmann, Berlin 1919, vol. 1, p. 482 e 447 sg.) dice che Eschilo e Pindaro poetavano "allo scopo" di educare, non abbiamo tuttavia nessuna testimonianza dei due poeti che possa confermare l'interpretazione; cfr. Maehler, *Die Auffassung*, cit. In Euripide (*Medea*, 192 sgg.) la balia si lamenta che i canti degli antichi poeti durante il simposio e le altre feste sono usati soltanto per il "diletto" (τέρψις) e non per il "vantaggio" (κέρδος) degli sfortunati: il bene stava già diventando la misura delle cose.

4. Eric Havelock, *Preface to Plato*, Blackwell, Oxford 1963 [cfr. ed. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 2019] dimostra come la "oral poetry" viva interamente di "ricordo", mentre l'intenzione di Platone, che prende le mosse da una critica all'esistente e dalla ricerca del "meglio", è invece quella di insegnare e di educare.

5. Si potrebbe forse supporre una relazione fra la *Poetica* di Aristotele e le *Rane* di Aristofane, in quanto Aristofane dice (v. 1063) che Euripide presenta i suoi personaggi in vesti cenciose per destare compassione, e Aristotele dirà più tardi che la tragedia cerca di eccitare il terrore e la compassione, ma sarebbe questo un filo troppo fragile, poiché nelle tragedie stesse si parla spesso di terrore o di compassione.

6. R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, Clarendon Press, Oxford 1968, p. 137 [cfr. ed. it. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Macchiaroli, Napoli 1973] e in particolare la bibliografia citata nella nota 4; G. Lohse, *Antike und Abendland*, 19, 1973, pp. 20 sgg.

7. Trad. di S. Giametta, in Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano 2003, pp. 77, 80, 88-89. [N.d.R.]

8. Cfr. F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, a cura di P. Hankamer, Kupper, Godesberg 1947, p. 133 [cfr. ed. it. *Sullo studio della poesia greca. I greci e i romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2008]: "Nell'animo di Sofocle la divina ubriachezza di Dioniso, la profonda sensibilità di Atena e la quieta avvedutezza di Apollo si trovavano fuse insieme".

9. Vedi Capitolo sesto.

10. Per approfondire cfr. il mio *Szenen aus griechischen Dramen*, de Gruyter, Berlin 1971, pp. 55 sgg., e R. Kassel, *Rh. Mus.*, 116, 1973, p. 102. Su come continuano a vivere le parole di Medea cfr. R. Renehan, *Orient. Christ. Analecta*, 195, 1973, pp. 24 sg.

11. Queste parole vengono espressamente riprese nella *Medea* per rispondere a un'obiezione sollevata da nessuno se non da Socrate: è questa la prima sicura testimonianza dell'influsso filosofico-morale esercitato dalle discussioni socratiche. Cfr. il mio *Szenen aus griechischen Dramen*, cit., pp. 60 sgg.; E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, UC Press, Berkeley 1951, p. 186 [cfr. ed. ita. *I Greci e l'irrazionale*, Bur, Milano 2017 (8ª ed.)]; V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 5 sgg.

12. Lo dimostra K. Reinhardt nel suo notevole saggio "Die Sinneskrise bei Euripides" (*Tradition und Geist*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1960, pp. 227 sgg.).

13. Trad. di S. Giametta, cit., p. 151. [N.d.R.]

Capitolo ottavo

Sapere umano e divino

"L'umana indole non ha conoscenze, ma la divina sì." Affermazioni simili a questa sentenza di Eraclito (fr. 78) ce le hanno lasciate parecchi filosofi presocratici, ma anche gli stessi Socrate, Platone e Aristotele, come già Omero e più tardi i cristiani.[1] Ma la discussione si farebbe accesa se ciascuno dovesse dire che cosa intende per "sapere divino" e "sapere umano", fin dove pensa che possa giungere quest'ultimo, e quanto gli sembri attendibile.

Quando Omero comincia: "Cantami, o dea, la collera [...]" o "Nominami, Musa, l'eroe [...]", chi parla così è un poeta che non sa da sé quello che dice, grazie alla propria intelligenza o esperienza personale, ma lo deve all'ispirazione divina. La convinzione che nel poeta parli una voce soprannaturale è universalmente diffusa, e non la riscontriamo solo a livelli primitivi di civiltà, presso gli sciamani, i dervisci ecc.,[2] ma anche nelle esperienze più sublimi e raffinate dei poeti, e fino ai giorni nostri. Si tratta, perlopiù, di una specie di estasi, ma nel caso di Omero – fatto molto significativo – non è per nulla il caso di dire che il poeta si sente invaso dalle Muse e rapito fuori di sé. Omero rivolge alle Muse la sua invocazione più ampia in un'occasione particolarmente priva di *pathos* e di suggestione emotiva; essa serve di introduzione alla parte più arida dell'*Iliade*, al catalogo delle navi: "Ditemi adesso, o Muse, che abitate l'Olimpo – voi, dee, siete sempre presenti, tutto sapete –, noi la fama ascoltiamo, ma nulla vedemmo – quali erano i capi e i guidatori dei Danai" (II, 484 sgg.).[3] Per il semplice motivo di essere state presenti dovunque, e di aver visto e conoscere tutto (l'ἴστε del v. 485, come l'ἴδμεν del v. 486, ha entrambi questi significati),[4] le dee sono superiori all'uomo, che conosce solo per sentito dire. Omero prosegue: "Le folle io non dirò, non chiamerò per nome, nemmeno s'io dieci lingue e dieci bocche avessi, voce instancabile, petto di bronzo avessi; a meno che le Muse olimpie, figlie di Zeus egioco, mi ricordassero (μνησαίατο) quanti vennero sotto Ilio!". Il poeta dovrebbe avere organi più numerosi e più sal-

di per elencare un numero ancora maggiore di soldati semplici dell'esercito, ma anche questo non sarebbe possibile senza l'aiuto delle Muse, che dovrebbero ampliare la memoria del poeta (non per nulla sono infatti figlie di Mnemosine, la dea del ricordo).

Tutto ciò è semplice ed evidente, e rende con sobria esattezza la concezione del sapere propria dell'età di Omero. Le Muse, che sono presenti dappertutto, danno al poeta ciò che noi chiameremmo "rappresentazione interiore": la notizia oscura e confusa si trasforma nella loro opera, ovvero in poesia, se tutto rivive davanti agli occhi con immediata evidenza, cosicché il poeta, come si dice dell'aedo Demodoco nell'*Odissea*, canta "come uno che è stato direttamente presente, o l'ha appreso da un testimone oculare" (VIII, 491).[5] Anche quello che noi attribuiamo alla fantasia, alla concentrazione interiore, alla capacità d'immedesimazione, per Omero va dunque ricondotto all'esperienza, da cui ne risulta una chiara e semplice idea del sapere: quanto più ampia l'esperienza, tanto maggiore il sapere; ciò che si è visto direttamente si conosce meglio di ciò che si è solo sentito dire; le Muse, che sono presenti dappertutto, hanno un'esperienza completa, gli uomini solo un'esperienza limitata. Se sono le Muse a comunicare al cantore le loro esperienze, i suoi organi fisici devono essere però abbastanza efficienti per poterla ricevere. Il fatto che il poeta si senta ispirato dalle Muse non esclude la sua fierezza per le proprie capacità; l'affermazione di Femio nell'*Odissea*: "Io stesso sono stato il mio maestro, storie di vario genere mi furono piantate nella mente da un dio" (XXII, 347) corrisponde alla convinzione, generalmente diffusa nei poemi omerici, che le qualità e le attitudini "proprie" di ciascuno, quali che siano, sono un dono degli dèi; nella fierezza di Femio inizia tuttavia ad agitarsi qualcosa di nuovo.[6]

Nel passo iniziale della *Teogonia* Esiodo descrive invece la propria consacrazione a opera delle Muse, che sull'Elicona dicono: "Pastori dei campi, creature inferiori, che non siete altro che ventri! – noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, ma sappiamo anche, se lo vogliamo, dire la verità" (vv. 26 sgg.). Esiodo

ha fatto poco prima il suo stesso nome ("A Esiodo insegnarono le Muse il 'bel' canto"), e le Muse lo prescelgono tra i "pigri ventri dei pastori":[7] gli offrono lo scettro d'alloro, ispirandolo a cantare "il passato e il futuro". Esiodo non si aspetta più semplicemente dalle Muse che gli rappresentino al vivo l'accaduto – ciò può avvenire solo nel momento in cui il cantore vuole raccontare qualcosa di preciso –, dice invece che queste gli insegnarono "un giorno" il canto sull'Elicona. Tutta la sua attività poetica è una grazia e un dono speciale delle Muse; ciononostante tiene fermo il proposito di riferire la realtà, e per realtà intende senz'altro la somma dei fatti concreti. Sa di essere un eletto e si sente superiore anche agli altri poeti, ma il canto è per lui ancora un dono delle dee. Le Muse stesse gli dicono di sapere molte cose false che assomigliano alla verità: è evidente che qui Esiodo sta pensando ai cantori che si fanno suggerire dalle Muse tutto quello che è impossibile sapere con certezza; in effetti la sua arte mira a tutt'altro: a lui le Muse dicono il vero. Non soltanto lo hanno prescelto in modo nuovo – le Muse che si rivolgono a lui non sono affatto quelle tradizionali, poiché recano tratti che erano attribuiti di solito alle ninfe, le fanciulle che sconvolgono la mente dell'uomo solitario: coloro che sono "invasi dalle ninfe", i νυμφόληπτοι, sono colpiti da follia, sono fuori di sé.[8] Ma Esiodo è anche il primo poeta a sentirsi straniero fra gli uomini, poiché non si riconosce in nessuno dei due gruppi che gli sono familiari, né fra i cantori omerici né fra i pastori della sua patria. La novità della sua poesia nasce dal tentativo di conciliare in sé questi due mondi – del resto l'incontro di elementi eterogenei produce da sempre, in generale, la nascita di qualcosa di nuovo. Per Esiodo l'evocazione di vecchie storie di eroi non era "vera", nel senso che non era degna delle Muse veridiche. Il "passato, presente e futuro", per lui essenziale dato l'ambiente in cui viveva, era quello dell'uomo che conduce la sua difficile vita tra le potenze delle tenebre e quelle della luce.[9] Le Muse aiutarono *lui* a comprendere questo. Ciò che cantavano gli altri gli appariva quindi menzogna o follia.[10] E così le due cose sono strettamente connesse – che Esiodo si senta un uomo particolare,

e che dica la verità in misura particolare. La sua soggettività consiste nel senso tutto speciale che lui possiede per l'oggettività. È in questo modo che il suo sapere sta di mezzo fra quello divino delle Muse e quello umano degli stolti.

Verso il 500, Senofane si rifà all'invocazione alle Muse del catalogo delle navi: "E nessun uomo ha mai scorto l'esatta verità, né ci sarà mai chi abbia visto (= sappia) veramente intorno agli dèi e a tutte le cose ch'io dico: che se anche qualcuno arrivasse a esprimere una cosa compiuta al più alto grado, neppure lui ne avrebbe tuttavia vera conoscenza (lett.: "lo avrebbe visto"), poiché di tutto vi è solo un sapere apparente" (fr. 34).[11]

Gli uomini hanno visto poco e quindi sanno poco – qui Senofane si rifà a Omero, e tuttavia coglie con più esattezza l'opposizione fra il sapere sicuro e quello malfido. Nessuno conosce il σαφές, il chiaro, l'evidente – agli uomini si offre solo il δόκος, l'apparenza, che si estende anzi su *tutto*. Mentre Omero distingueva fra il sapere esatto del testimone oculare – fossero gli dèi o gli uomini a possederlo – e il sapere per sentito dire, per Senofane il sapere umano è per principio ingannevole. Il nuovo concetto di sapere che ne risulta è espresso con particolare evidenza dal frammento 18: "Gli dèi non hanno certo svelato ogni cosa ai mortali fin dal principio, ma, ricercando, gli uomini trovano a poco a poco il meglio".[12]

Emerge qui il nuovo pensiero che gli uomini conquistano il loro potere e sapere con la propria ricerca, e che, anche se non attingono una conoscenza perfetta, possono pur sempre trovare qualcosa di meglio. Mentre Esiodo stava ancora a metà strada fra il sapere divino e quello umano, qui viene sottolineata per la prima volta l'importanza dell'attività umana, della propria ricerca e del proprio sforzo, per sollevarsi dall'umano al divino.[13]

Senofane è un rapsodo, e come già prima di lui il guerriero Tirteo aveva contrapposto la virtù della sua classe, il coraggio, come vera virtù, alle false virtù legate ad altre attività, e come Solone, uomo politico, aveva affermato che la giustizia è la virtù essenzia-

le, così Senofane contrappone la virtù della sua professione, la sapienza (σοφία), alle pretese accampate da altre attività e forme di vita (fr. 2). Ma nello stesso tempo, come seguace di Omero, sa che il sapere umano non giunge a chiarezza, e d'altro lato, come Esiodo, sa da sé di elevarsi al di sopra del proprio stato sociale, e di avere da annunciare agli uomini qualcosa di particolare, di vero. Già Archiloco e Saffo, prima di lui, avevano avuto coscienza di poter arrivare da soli – non solo con l'aiuto della divinità, proprio come Esiodo – a formulare giudizi propri e personali sul valore delle cose. Senofane riunisce tutti questi motivi in un nuovo pensiero: la saggezza è il bene supremo nella vita umana; il nostro sapere è per sua natura oscuro, ma può diventare più chiaro attraverso la ricerca.

Lo sforzo che si delinea già in Omero di comprendere più chiaramente l'ordine del mondo, aveva condotto verso il 600, in diversi circoli, a cercare dei princìpi unitari in base ai quali comprendere il confuso e l'indefinito. Come Tirteo o Solone avevano proposto *una* virtù, come Saffo aveva contrapposto *l'unica* cosa che avesse valore per lei a ciò che gli altri ritenevano degno di pregio (fr. 27a D), così Talete, nell'Asia Minore, aveva dichiarato che l'acqua era la sostanza *unica* e originaria di tutte le cose. Questa speculazione, ripresa da Anassimandro e Anassimene, è proseguita anche da Senofane, in quanto si pone a sua volta il problema della vera essenza del mondo. Tanto le questioni poste da Saffo quanto quelle sollevate da Talete portavano a distinguere fra l'autentico e l'inautentico, l'essenziale e l'inessenziale. Ciò si unisce, nel rapsodo Senofane, alla convinzione che il sapere umano è fallace: οἱ βροτοὶ δοκέουσι, "i mortali s'immaginano" (fr. 14), dice lui, descrivendo una falsa opinione – oppure: δόκος δ' ἐπὶ πᾶσι τέτυκται, "di tutto vi è solo un sapere apparente" (fr. 34), mentre solo la divinità vede l'"evidente". Apparenza ingannevole nel mondo esterno e falso opinare degli uomini – il greco δοκεῖν ha entrambi questi significati – si corrispondono. Fa così una scoperta che avrebbe acquistato tutto il suo significato soprattutto in Parmenide (di cui parleremo tra breve).

Senofane si allontana da Talete – mantenendosi invece sulle orme di Esiodo – in quanto l'essere autentico ed essenziale non si identifica per lui con un elemento materiale, ma con il divino. Ciò lo conduce alla sua scoperta più ricca di conseguenze: εἷς Θεός, "uno solo è Dio" (fr. 23).[14] Senofane cerca di liberarsi dei numerosi dèi antropomorfici, e gli si rivela – a lui per la prima volta – il divino come unità onnicomprensiva. E tuttavia il suo Dio assomiglia ancora palesemente a lui e a ciò a cui aspira: il divino è il complemento dell'umano così come lui lo intende, come può intenderlo un rapsodo. Poiché considera la sapienza ciò che vi è di più alto nell'uomo, essa lo è anche per la divinità; ma, mentre l'uomo possiede un sapere imperfetto, tanto più perfetto è quello di Dio: οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει, "tutto egli vede, tutto apprende,[15] tutto ascolta" (fr. 24). Superando di slancio il piatto antropomorfismo, Senofane si figura la divinità senza gli organi umani della conoscenza, come l'occhio e l'orecchio: essa accoglie in sé l'esperienza con tutto il suo essere – e proprio questa pienezza dell'esperienza è l'essenza della divinità concepita da un rapsodo.

Come Senofane disprezza negli uomini la forza atletica (fr. 2), poiché per lui solo la saggezza è virtù, così il suo Dio opera "senza fatica", νόου φρενί, solo con la forza della mente[16] (fr. 25). Il punto di partenza delle speculazioni religiose di Senofane non è l'onnipotenza di Dio,[17] ma la sua natura "intuitiva". Il frammento 25 suona, alla lettera: "Dio 'scuote' tutto senza fatica con la forza del pensiero". È una reminiscenza del primo libro dell'*Iliade*, là dove Zeus fa cenno con il capo a Teti in segno di assenso, e tutto il grande Olimpo ne è scosso. Senofane non dice, dunque, che Zeus regge il mondo secondo un piano prestabilito, ma che un pensiero di Zeus ha la massima efficacia. Ma forse c'è anche il ricordo di qualcos'altro. Come leggiamo nel frammento 34, che si ricollega all'invocazione alle Muse nel catalogo delle navi, può accadere che l'uomo dica "qualcosa di compiuto" (lett.: qualcosa che "si è compiuto"), ma non per questo ha una conoscenza esatta – in opposi-

zione alla divinità, che dice palesemente "cose compiute". In Omero troviamo espressioni in cui una parola o un pensiero "si compie",[18] e cioè si trasforma in realtà – espressioni che in un primo momento vengono riferite, com'è ovvio che sia, a desideri o speranze, e cioè a qualcosa che riguarda il futuro, e in seguito, più in generale, anche a ogni affermazione esatta, che coglie nel segno. Ma la divinità giunge sempre al suo τέλος.[19] A ogni modo la divinità di Senofane procede sulla via che dal pensiero arriva alla compiutezza, e non viceversa – non è la sapienza divina a fluire dall'onnipotenza.

Dice Senofane: "Dio non è simile ai mortali né per la figura né per il pensiero (νόημα)" (fr. 23). Clemente di Alessandria, che riferisce queste parole, ne conclude che Senofane possedeva già l'idea di un Dio incorporeo, ma altre testimonianze provano che questi, riallacciandosi a più antiche speculazioni naturalistiche dove la terra, l'oceano e già perfino il cosmo erano raffigurati in forma rotonda – la più perfetta –, intendeva la divinità come una sfera che tutto abbraccia, riposando immobile in sé stessa (21 A 31, 3-9). Senofane, che è il primo a concepire il sapere come risultato della indagine stessa dell'uomo, non raggiunge ancora la conoscenza pura di cui va in cerca, e resta bloccato a metà strada. Ma il punto è che non si figura più gli dèi in quella forma umana da cui non sa prescindere la coscienza ingenua; il suo conoscere attivo supera di gran lunga le impressioni accolte passivamente. Attribuendo all'uomo un'attività spirituale, il divino perde allora di attività e di vita: il suo Dio "rimane sempre nello stesso luogo immobile, né gli si addice spostarsi or qui or là"[20] come gli dèi dell'*Iliade*, che scendono sulla terra e intervengono nelle vicende umane. Quanto più importante, d'altra parte, diventa nell'uomo l'attività spirituale, quanto più intensa l'indagine e la ricerca, tanto più gli interessi pratici passano in secondo piano rispetto a quelli teoretici, e l'uomo si sforza di assimilarsi a questo dio appena scoperto, che vede e conosce perennemente e senza sforzo.

Ma come possa partecipare l'uomo, attraverso la sua ricerca, al

sapere divino – poiché è evidente che Senofane ritiene di elevarsi, per quanto lo riguarda, al di sopra dell'"opinare" umano abituale – è questione a cui non ci è giunta risposta, sia che Senofane non ne abbia parlato, o che la tradizione non abbia conservato le sue parole. Ciò costituirà un problema fondamentale per i pensatori successivi.

Contemporaneo, pressappoco, di Senofane, Ecateo contrappone, all'opinare degli altri uomini, ciò che giudica conoscenza vera. Le sue storie cominciano con: "Così dice Ecateo di Mileto: questo io scrivo secondo che mi sembra vero. Poiché i discorsi dei Greci, così come mi si presentano, sono molti e ridicoli". "Secondo che mi sembra vero [...]", il paradosso di queste parole non sembra averlo preoccupato molto, e pare prendere piuttosto alla leggera le difficoltà teoretiche che esse presentano – come sia possibile, cioè, che quello che a lui "sembra" sia anche "vero". Ecateo sa con esattezza perché i discorsi dei Greci gli paiono ridicoli: perché raccontano storie che contraddicono l'esperienza abituale. Il suo sapere è il sapere concreto del testimone oculare – su questo punto è influenzato dalla tradizione dell'epos ionico, ma non crede più che all'uomo possa toccare, "affluire" un sapere divino. L'uomo si rende indipendente e trova da solo ciò che è vero. Respingendo tutti i prodigi, Ecateo escogita, là dove non arriva il suo sapere, costruzioni plausibili, spiegazioni razionali del mito o raffigurazioni della bella struttura simmetrica della terra (è un piatto circolare che galleggia sull'oceano, e di cui l'Europa e l'Asia occupano le due metà) – e, come succede a chi è troppo ingenuamente fiducioso, le sue parole dovevano parere non meno ridicole, ai suoi successori e già a Erodoto (4, 36), di quanto fossero apparse a lui le parole dei Greci. E tuttavia ha il merito di aver concepito il sapere in un senso che ne rende possibile il progresso. Ancor più che per Senofane, il sapere è per Ecateo risultato della ricerca, e questa non gli tocca solo per caso come a Odisseo, colui che ha visto molte città e molti uomini, e neppure Ecateo la esercita solo per passatempo come Solone, di cui si legge che viaggiò per primo per il mondo a scopo di "teoria" (Erodoto, 1, 29): lui

viaggia seguendo invece un piano prestabilito, per formarsi un'esperienza quanto più compiuta possibile e un quadro sistematico della terra, delle abitudini e della storia degli uomini. Vive esclusivamente di teoria, ancor più di Solone – tanto maggiore è il suo impegno per l'attività teorica.

Questo suo zelo da ricercatore viene ereditato da Erodoto, per il quale l'"esperienza" costituisce (ormai fuor di discussione) la base del sapere; Erodoto può così distinguere fra ciò che ha visto lui stesso, ciò che ha udito da testimoni oculari e ciò che ha colto come semplice voce o diceria, portando a compimento quella concezione le cui basi erano state già poste nell'invocazione alle Muse del catalogo delle navi.

Contro questo piacere della ricca esperienza, che, così diffuso nella Grecia arcaica, si attenua fortemente nell'età classica, polemizza per primo Eraclito, di cui abbiamo citato all'inizio di questo saggio il detto che l'umana indole non ha conoscenze, a differenza di quella divina: "Il saper molto (πολυμαθίη) non insegna ad aver intelletto (νόος): altrimenti lo avrebbe insegnato a Esiodo e a Pitagora, e anche a Senofane e a Ecateo" (fr. 40). Eraclito dunque rigetta ciò che era apparso come sapere divino delle Muse ai cantori omerici e a Esiodo, diventando poi il fine della ricerca umana. È vero che già Senofane – pur avendo dedicato la sua vita di oltre novant'anni alla ricerca di un'esperienza sempre maggiore, e per quanto il suo Dio sia "sapiente per esperienza" – cerca per primo di concepire, in questa sua divinità, l'uno e l'essenziale. Ma Eraclito si distingue da lui per il maggior rigore con cui intende la divinità come puro spirito, e da come indirizza il sapere umano verso questa unità come suo oggetto esclusivo. Al posto del sapere estensivo esige dunque quello intensivo: ἓν τὸ σοφὸν ἐπίστασθαι γνώμην ὁτέη κυβερνᾷ πάντα διὰ πάντων, "una sola cosa è saggezza, intendere la conoscenza onde tutto si governa mediante tutto" (fr. 41). La divinità non possiede più quella grande memoria che trasmette poi all'uomo, né l'indagine umana si disperde più in tutte le direzioni. Certo, anche per Eraclito è fuori discussione

che gli uomini "filosofici", e cioè amanti della sapienza, debbano essere esperti di molte cose (fr. 35), e sostiene pure di preferire "ciò di cui c'è vista, udito, esperienza" (fr. 55), quantomeno rispetto a ciò che è pura speculazione sull'invisibile – e tuttavia "occhi e orecchi", ci dice Eraclito, "sono per gli uomini cattivi testimoni, se hanno anime di barbari" (fr. 107),[21] ovvero se l'anima non comprende il linguaggio in cui i sensi rendono le loro testimonianze. Ogni esperienza, per quanto necessaria sia, rimane quindi priva di valore, se non conduce alla comprensione intensiva del *logos*, del significato che si cela in fondo a ogni discorso, e al cui essere è diretto ogni discorso vero.

Eraclito non è meno orgoglioso di Ecateo della propria conoscenza superiore, ma la sua norma non è l'esperienza umana; è invece convinto, come Senofane, di partecipare del sapere divino, di cogliere il divino nel mondo meglio dei "molti". Questo divino è nascosto nelle profondità dell'anima; il discorso del singolo lo contiene solo se partecipa dell'universale, e così la ricerca di Eraclito non percorre solo la via dell'esperienza esteriore, come quella di Ecateo e Senofane – "ho indagato me stesso", ci dice (fr. 101). Ma se l'ideale del sapere divino non è più, in questo modo, quello delle Muse, che sono state dovunque e hanno visto tutto, e nemmeno quello del Dio di Senofane, che è tutto esperienza, anche la stoltezza umana, sopra la quale si solleva Eraclito, si configura diversamente che nei suoi predecessori: gli uomini non sono svegli, sono come addormentati (fr. 1; 73; 89), come gli ubriachi (fr. 117) o i bambini (fr. 70; 79; 121), o, secondo il suo paragone preferito, come le bestie (fr. 4; 9; 13; 29; 37; 83; 97).

L'uomo viene quindi a occupare una posizione di mezzo fra l'animale e il dio. L'unico principio vivente che attraversa il mondo è di natura insieme intellettuale e vitale. Come principio intellettuale ha diverse gradazioni (Eraclito si rifà qui alla distinzione tradizionale fra il *noos* perfetto della divinità e quello inferiore degli uomini); come principio vitale abbraccia l'uomo e l'animale, allo stesso modo che per la mentalità primitiva un uomo può esse-

re pervaso dal *thymós*, per esempio, di un leone. E così Eraclito può stabilire la proporzione in cui l'animale sta all'uomo come l'uomo sta al dio. Non crede che l'uomo pervenga alla conoscenza di questo *logos* attraverso un'*unio mystica*, ma non indica neppure un metodo razionale per raggiungerla: si limita a esortare a esser desti, a porre ascolto alla natura (fr. 112); il *logos* parla dal singolo, poiché pervade tutto – ed è tuttavia "separato dal tutto" (fr. 108), poiché trascende il singolo. Esempi particolarmente significativi svelano il mistero, la tensione vivente, e insegnano all'uomo a intendere il divino.

Il medico Alcmeone, scolaro di Pitagora, iniziò il proprio scritto sulla natura con le parole: περὶ τῶν ἀφανέων σαφήνειαν μὲν θεοὶ ἔχοντι, ὡς δὲ ἀνθρώποις τεκμαίρεσθαι, "sulle cose invisibili solo gli dèi hanno la certezza, ma agli uomini è dato solo di congetturare". In questo detto la vecchia opposizione di sapere divino e umano si combina con quella di visibile e invisibile: si potrebbe infatti andare a completare il pensiero che esprime affermando che gli uomini hanno alcune conoscenze su ciò che è visibile, ma delle cose invisibili, o – alla lettera – "che non appaiono", solo gli dèi hanno una conoscenza chiara. Come in Omero e in Senofane, ciò che è visto è conosciuto in senso proprio e originario, è il chiaro, σαφές, come si legge già in Senofane. Tuttavia al non visto non corrisponde più, come per Omero, il conosciuto solo per sentito dire, o ciò che è destinato all'illusione e all'"apparenza", come per Senofane, ma il non manifesto, il non *ancora* manifesto, si potrebbe dire, dal momento che Alcmeone indica una via seguendo la quale l'uomo può giungere (anche se, forse, imperfettamente) all'invisibile: il "desumere", il trarre conseguenze da determinati segni. È una via diversa da quella battuta da Eraclito, benché anche lui muovesse dai segni visibili verso l'invisibile. Questi sono, per Eraclito, fenomeni in cui si offre al saggio, di volta in volta, la vita in tutta la sua profondità, mentre Alcmeone assume la pienezza dell'esperienza sensibile come base per arrivare all'invisibile, non già attraverso un'intuizione geniale, ma alla fine di un processo metodico. Fonda il suo procedimento in termini psico-fisiolo-

gici (anche in questo è un empirico), ed esamina le percezioni sensibili e il "comprendere"; a suo avviso l'αἰσθάνεσθαι, il sentire, è proprio anche degli animali, mentre solo gli uomini hanno il συνιέναι, il comprendere; scopre inoltre le percezioni sensibili, da queste nascono il ricordo e l'opinione (μνήμη e δόξα), e da questi ultimi, una volta consolidati, il sapere (A 11 = Plat., *Phaedo*, 96 B). Anche per lui, come per Eraclito, l'uomo sta dunque in mezzo fra il divino e le bestie. Ma mentre Eraclito parla solo di diversi gradi di conoscenza nell'animale, nell'uomo e nel dio, di modo che il loro rapporto reciproco possa essere formulato in una proporzione, Alcmeone distingue diverse forme di sapere nell'uomo, nella bestia e nel dio: la bestia con le sue percezioni sensibili afferra solo i fenomeni, il sapere divino abbraccia anche l'invisibile, mentre l'uomo può collegare fra loro le percezioni sensibili e desumere così sull'invisibile. In tal modo l'indagine, che Senofane aveva indicato per primo come la via per elevarsi al di sopra del sapere umano abituale, si trasforma in un metodo stabile e ordinato. Un medico, abituato a risalire dai sintomi alla malattia, ha poi formulato le regole universalmente valide di questo suo procedimento, e in seguito altri medici, Empedocle e gli ippocratici, hanno sviluppato di qui il cosiddetto metodo induttivo: è questo l'inizio della scienza empirica della natura,[22] che oltrepassa il sensibile attraverso il "linguaggio".

Questa scienza empirica si è sviluppata pienamente solo in età moderna, e che questo non sia avvenuto già nell'antichità lo si deve, in larga misura, all'influenza di Parmenide, che respinse il sapere "umano", l'esperienza sensibile, cercando un accesso diretto al sapere "divino". Anche lui ritiene gli uomini "ignoranti" (fr. 6, 4), e riprende l'affermazione di Senofane, che gli uomini hanno solo un sapere apparente (fr. 1, 30: [...] βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἔνι πίστις ἀληθής). Come Alcmeone, anche lui conosce un mezzo per elevarsi dall'oscuro sapere umano alla verità – e tuttavia è precisamente l'opposto: non sono l'affaticarsi dell'uomo, la ricerca positiva e lo sforzo concreto a condurlo alla conoscenza, ma – e qui Parmenide si rifà ad affermazioni di Omero e di Esiodo e ad altre

ancora precedenti, quali si ritrovano in poeti primitivi che sono insieme vati e sacerdoti[23] – è la divinità a mostrargli la verità.[24] Come già Esiodo anche Parmenide, all'inizio della sua opera, descrisse come la divinità lo condusse al sapere, ma l'esposizione aspra e realistica di Esiodo diventa in lui una rappresentazione solenne e commossa, per cui gli servì da modello (come dimostrano parecchi punti in comune con un carme di Pindaro)[25] un canto corale lirico. Esiodo racconta con esattezza quanto gli capitò sull'Elicona, quando le Muse gli parlarono e ricevette in dono la fronda d'alloro. Parmenide annuncia, in tono altamente poetico: "Il cocchio che mi porta fin dove vuole il mio cuore, anche ora mi conduce via, dopo avermi guidato sulla via molto famosa della divinità, che per ogni città porta l'uomo che possiede il sapere. Là sono condotto" (fr. 1, 1 sgg.). Il corso del cocchio è dunque diretto alla luce. Le fanciulle divine, le Eliadi, lo guidano verso il vero essere, un essere che ha predicati divini: è "ingenerato e immortale" (fr. 8, 3) – accanto a queste proprietà che Omero attribuisce agli dèi e che i filosofi naturali riferiscono fin dall'inizio al cosmo e ai suoi princìpi, compaiono i caratteri della divinità di Senofane: "integro nella membra e saldo [...]". L'emozione religiosa di fronte al fatto che il sapere divino e la conoscenza dell'essere supremo si dischiude all'uomo, in Parmenide è più forte che in Omero e anche in Esiodo, per non parlare di Senofane: è probabile che lui, nativo di Elea nell'Italia meridionale, abbia subito le influenze religiose della sua patria.

Per Parmenide l'uomo non raggiunge il pensiero dell'essere uno alla maniera di Alcmeone, che si eleva progressivamente dalla percezione sensibile alla conoscenza dell'invisibile: lui stesso è giunto al sapere per una specie di grazia divina. Nel frammento 1, 26, la dea lo saluta alle porte della luce: "Sii il benvenuto, poiché non fu una μοῖρα avversa a mandarti per questa via". È il suo destino, la buona sorte che gli è toccata, quello di elevarsi a un sapere che trascende quello umano. E tuttavia Parmenide, nell'affrontare il suo viaggio, era già un "uomo che possiede il sapere" (1, 3). Come

nell'*Odissea* il cantore Femio si sente maestro di sé stesso, ma vede tuttavia nella propria arte un dono delle Muse, così Parmenide è fiero del proprio sapere, ma riconduce alla divinità la sua illuminazione. D'altro lato la divinità non esige, per la sua rivelazione, una confidenza cieca e passiva: "Non fidarti della percezione sensibile, ma col solo pensiero esamina e decidi la molto dibattuta (contro le opinioni correnti) questione che da me ti fu detta" (fr. 7); la divinità non riduce dunque al silenzio il pensiero dell'uomo, ma lo porta a esprimersi. Ogni uomo possiede una certa predisposizione ad accogliere in sé la verità: "Infatti, a seconda di come, in ognuno, è avvenuta la fusione delle molto erranti membra (organi), così la mente (*noos*) accompagna l'uomo" (fr. 16). Parmenide è dunque convinto che si può essere più o meno adatti ad accogliere la verità, e dal momento che presuppone, come Eraclito – o anche come Esiodo nel suo incontro con le Muse –, l'esistenza di uomini sciocchi a cui il sapere divino non è accessibile, può dare allora una motivazione addirittura anatomica della diversità delle conoscenze umane (dove pare di sentir riecheggiare il pensiero di Alcmeone): l'intelligenza (*noos*) rende l'uomo capace del pensiero e del sapere divino, mentre la percezione sensibile trasmette solo un'apparenza umana. Ha spiegato certo "come l'apparenza debba configurarsi, per essere valida" (1, 31 sg.), ma anche come di questa ci sia solo un "discorso probabile" (8, 60).

È il pensiero "puro" quello a cui conduce la divinità di Parmenide, e con cui Parmenide coglie il puro essere. Mentre Alcmeone risale dalla percezione sensibile, dal sapere umano – induttivamente, diremmo noi – all'invisibile, la dea parmenidea insegna a respingere in quanto ingannevoli la percezione sensibile e il divenire che questa coglie; non indica una via[26] che conduca gradualmente dal sapere umano a quello divino, ma deduce dall'unica, grande conoscenza dell'essere le verità sul pensiero e l'essere, sull'essere e il non essere ecc. Viene scoperto così il mondo intelligibile, nella sua autonomia.

Le due vie della ricerca, quella di Alcmeone e quella di Parme-

nide, che richiamano entrambe uno spirito umano attivo, si congiungono in maniera singolare nel *Simposio* di Platone. Diotima indica, nel suo discorso, innanzitutto la via che va dalla varietà dei fenomeni al pensiero che unifica i particolari, ma è solo al grado più alto che si schiude il sapere divino: l'uno, l'immutabile, è, come per Parmenide, il fine ultimo. Per quanto ciò possa ricordare da un lato Alcmeone e i suoi successori, e dall'altro Parmenide, tutto assume in Platone, sotto l'influenza di Socrate, un diverso aspetto e significato.

Niente di nuovo, in linea di principio, insegna su questo punto Empedocle. Anche lui parte dall'idea fondamentale che la percezione sensibile dell'uomo è imperfetta: gli organi di senso sono fortemente limitati, poiché molte sono le miserie che li colpiscono, che rendono ottusi i pensieri;[27] ben poco si scorge nella propria vita, presto si muore e si ha certezza solo di quel poco in cui ci si è imbattuti (fr. 2). Chi può affermare di aver trovato il tutto? L'uomo non lo può vedere, né udire, né afferrare con il senso (*noos*).[28] Segue poi un'invocazione agli dèi (fr. 3), con cui Empedocle s'innalza al di sopra del "pensiero mortale" (fr. 2, 9), e una preghiera alla Musa, di rivelargli quanto è concesso all'uomo di apprendere. Si avverte qui l'influenza di Parmenide. Ma poi, con un brusco rovesciamento, Empedocle si risolve a impiegare tutti i sensi per una percezione quanto più ampia possibile, e utilizza quindi queste percezioni per scoprire –secondo i princìpi, in sostanza, di Alcmeone – i segreti della natura. È quanto dice nel suo libro *Sulla natura*. In modo radicalmente diverso si esprime invece nelle *Purificazioni*, dove si presenta piuttosto come un sacerdote o un mago che come un filosofo e uno studioso della natura: "Io erro tra voi come un dio immortale, non più come un mortale" (fr. 112). Qui è possibile rintracciare, ancor più chiaramente che in Parmenide, l'influenza delle idee religiose della Magna Grecia, dove si onorava come cantore divino Orfeo, figlio della musa Calliope, e si credeva che i suoi misteri schiudessero la conoscenza delle cose divine. Ci troviamo di fronte al caso estremo

di qualcuno che, nella Grecia arcaica, si attribuisce un sapere divino ed eleva sé stesso al di sopra degli uomini – ma che fosse possibile raggiungere, nei misteri, un sapere divino, era una vecchia credenza ampiamente diffusa, che si fa del resto sentire, accanto ai motivi già citati, nel *Simposio* di Platone, dove Diotima insegna a Socrate i misteri dell'eros.[29]

Mentre fin qui continuava a farsi valere la vecchia distinzione epica di sapere divino e umano, non senza influenza sulla forma in cui i filosofi presocratici prendevano coscienza dei loro problemi, Socrate partiva invece da presupposti diversi: se le notizie sulla sua vita non ci ingannano, ha parlato anche lui di sapere umano e divino, ma in ben altro senso dai presocratici.

Senofonte (*Memor.*, 1, 1, 11 sgg.) dice che Socrate non si preoccupò di ricercare come sia sorto il cosmo, o quali leggi necessarie regolino i fenomeni celesti: ritenne invece che ci si debba occupare in primo luogo, anziché di queste cose divine, di quelle umane.[30] Gli uomini non saprebbero in ogni caso venirne a capo, e in effetti tutti coloro che se ne sono occupati nelle loro ricerche hanno avuto opinioni diverse in merito. E infine, a che cosa serve la conoscenza delle leggi naturali? Non certo a produrre il vento e la pioggia e le stagioni; chi conosce l'umano – la saggezza, il bello, il giusto ecc. – può invece raggiungere la virtù.

Nell'*Apologia* platonica (20 D) Socrate dice di possedere soltanto un sapere umano, mentre altri (si sta riferendo a chi si occupa di filosofia della natura) sarebbero in possesso di un sapere sovrumano.[31]

A noi sembra strano che Socrate attribuisca i problemi della scienza naturale al divino, e quelli dell'etica all'umano. Ciò non dipende solo dal fatto che gli oggetti particolari di cui si occupava la speculazione naturalistica, ovvero le stelle e gli altri fenomeni naturali, per la fede popolare erano di natura divina,[32] ma anche dal fatto che i filosofi precedenti avevano preteso così spesso di elevarsi, personalmente, al di sopra del sapere umano. Per Socrate questo "sapere divino", su cui ironizza, è posseduto anche dai poe-

ti[33] – cosa che in effetti, a partire da Omero, avevano rivendicato, anche se in un primo momento in forma più modesta. Socrate rompe così con la tradizione che abbiamo ripercorso a partire da Omero, e riporta, come ha osservato acutamente Cicerone, la filosofia dal cielo sulla terra. Respinge i miti e le favole, allo stesso modo del suo contemporaneo Tucidide, e cerca, come lui, di raggiungere la verità, con i mezzi della conoscenza umana. Dato che la distinzione fra il sapere umano e quello divino era stata creata nel campo dell'esperienza sensibile, in seguito era servita a separare l'essere dall'apparenza – per quanto ciò sia avvenuto secondo modalità differenti, per esempio, in Eraclito, Alcmeone e Parmenide –, mentre è a partire dai tentativi di congiungere i due regni del sapere divino e umano che si svilupparono invece forme di ragionamento induttivo e deduttivo. Tutto ciò assunse un aspetto ancora diverso quando Socrate cercò di arrivare, attraverso il colloquio dialettico, a una comunicazione persuasiva su questi problemi, esclusivamente sulla base del discorso e del pensiero umano.[34] Vedremo in seguito (in particolare nel capitolo XII) come questo "pensiero" sia fondato sul fatto che il linguaggio umano riunisce in sé diversi aspetti dello spirito, che si tenta di riassumere in un'unità cosciente.

1. Cfr. K. Deichgräber, *Rh. Mus.*, 87, 1938, pp. 19 sgg.

2. Su fenomeni corrispondenti nel mondo mediterraneo cfr. F.M. Cornford, *Journ. Hell. Stud.*, 62, 1942, p. 6 – un articolo molto istruttivo per i problemi qui trattati –, e soprattutto il suo libro postumo: *Principium Sapientiae*, Cambridge University Press, Cambridge 1952.

3. H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1963, pp. 19 sg.; M. Untersteiner, *Scritti Minori*, Paideia, Brescia 1971, pp. 492 sg.; M. Detienne, *Les maîtres de vérité*, Maspero, Paris 1967, pp. 9 sgg. [cfr. ed. it. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 2008]; A.W.H. Adkins, Class. Quart., 65, 1972, p. 5.

4. Cfr. H. Fränkel, *Hermes*, 60, 1925, pp. 185-186.

5. K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, p. 159. Cfr. anche Plat., *Ione*, 534 C.

6. Cfr. Latte, cit., p. 134; Verdenius, *Mnemosyne IV*, 20, 1967, p. 189; cfr. p. 349.

7. L'allocuzione ai pastori deve essere intesa nel senso che le Muse dapprima annoverano ancora Esiodo fra gli stupidi pastori, ma poi, consegnandogli la fronda d'alloro, lo estraggono dalla loro moltitudine; cfr. W.F. Otto, *Varia Variorum. Festgabe für K. Reinhardt*, Böhlau, Münster-Köln 1952, p. 51; Detienne, cit., pp. 70 sgg.

8. Nel suo saggio Latte (cit.) illumina fin nei minimi particolari questo passo, mostrando come in Esiodo l'immagine delle Muse si sovrapponga a quella delle ninfe, e come lui si allontani, in questo, dai rapsodi delle corti dell'Asia Minore. Il sapere delle sue Muse (*Teog.*, 38) è lo stesso di Calcante nell'*Iliade* (I, 70), cfr. p. 247.

9. Su questo tratto fondamentale della *Teogonia* cfr. H. Diller, *Antike und Abendland*, 2, pp. 140 sgg.; cfr. anche Latte, cit., pp. 161 sg.

10. Cfr. Diller, cit., pp. 141 sg.

11. (Trad. di A. Pasquinelli, *I presocratici*, Einaudi, Torino 1938, p. 150. [N.d.T.]) Cfr. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.), p. 382 [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997].

12. Trad. di A. Pasquinelli, cit., p. 149. [N.d.T]

13. Solone si è già espresso chiaramente a proposito, ed è stato piuttosto categorico: πάντῃ δ' ἀθανάτων ἀφανὴς νόος ἀνθρώποισιν, "il pensiero (il piano) degli dèi è per gli uomini del tutto imperscrutabile" (fr. 17). Cfr. pp. 352 sgg.

14. Con un'espressione curiosamente "polare", che mostra la sua incapacità a mantenersi fedele alla propria scoperta, continua: "Fra gli dèi e uomini il più grande". Gli sarebbe sfuggita una simile incoerenza logica se avesse letto Parmenide?

15. Sul significato di νοεῖν in questo frammento cfr. K. von Fritz, *Class. Philol.*, 38, 1943, pp. 228 sg.

16. La singolare espressione νόου φρενί si potrebbe spiegare nel caso in cui νόῳ, da solo, significhi "con intenzione". Senofane sovrappone questo concetto a quello di un organo relativamente "incorporeo", per tendere così verso il puro spirito (cfr. pp. 92 sg.). A tale intreccio di significati, per certi versi, apre la strada Fenice, che nell'*Iliade* dice a Achille: ἀλλὰ σὺ μή μοι ταῦτα νόει φρενί (IX, 600).

17. Come ritiene K. Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, Klostermann, Frankfurt am Main 1959, pp. 112 sgg.

18. ἔπος τελεῖν (*Il.*, I, 108 e *passim*).

19. *Il.*, XIX, 90; altri passi sono citati da H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf, Klostermann*, Frankfurt am Main 1935, pp. 113 sg. (nota 63).

20. Trad. di A. Pasquinelli, cit., p. 151. [N.d.T.]

21. Trad. di A. Pasquinelli, cit., p. 185. [N.d.T.]

22. W. Jaeger, *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin 1934, vol. 2, p. 80 [cfr. ed. it. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2003]: "L'empirismo filosofico dell'età moderna è nato dalla medicina greca, non dalla filosofia greca"; cfr. inoltre il già citato saggio di Cornford (*Journ. Hell. Stud.*, 62, 1942). Sul metodo di Alcmeone e dei medici cfr. O. Regenbogen, *Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik*, 1, 1930, pp. 131 sgg., e H. Diller, *Hermes*, 67, 1932, p. 14.

23. Cfr. F.M. Cornford, *Principium Sapientiae*, cit., pp. 118 sgg.

24. Sull'*aletheia* in Omero cfr. Capitolo tredicesimo.

25. *O.*, VI, 22 sgg., su cui ha attirato l'attenzione Fränkel nel suo *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Beck, München 1955, p. 158.

26. Per approfondire il concetto di via cfr. Capitolo tredicesimo

27. L'uomo non può dunque ὀξὺ νοεῖν, come si dice nell'*Iliade* (III, 374). Cfr. anche fr. 11.

28. Cfr. a questo proposito Senofane, che afferma della divinità: οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δέ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει (3, 24).

29. F.M. Cornford, *Principium Sapientiae*, cit., *passim*. Sulle complesse questioni che qui si presentano cfr. G. Zuntz, *Persephone*, 1971, pp. 251 sgg.

30. Già Protagora sostiene questa limitazione all'umano, con la sua frase: "L'uomo è misura di tutte le cose". Su questo nesso cfr. A. Rüstow, *Ortsbestimmung der Gegenwart*, Rentsch, Erlenbach-Zürich 1952, vol. 2, p. 114.

31. Che Socrate ritenesse di doversi occupare prima dell'umano, e poi del divino, è quanto presuppone anche la storia di Socrate e dell'indiano in Aristosseno (fr. 53 Wehrli). A ciò contraddice Sen., *Mem.*, 1, 4 – proprio nel capitolo che Willy Theiler (*Zur Geschichte der teleologischen Naturbetrachtung bis auf Aristoteles*, Hoenn, Zürich 1924) ha attribuito a Diogene di Apollonia. Cfr. anche Antistene, in Temistio, π. ἀρετῆς, *Rh. Mus.*, 27, 1872, p. 450 (a questo proposito cfr. K. Joël, *Der echte und der Xenophontische Sokrates*, Gaertner, Berlin 1901, vol. 2, pp. 212, 479 e 864).

32. Esempi di questo in E.R. Dodds, *Journ. Hell. Stud.*, 63, 1934, p. 25.

33. Cfr. Plat., *Apol.*, 22 B f.

34. Di certo rimane viva l'immagine di un poeta "ispirato" – si pensi a Platone, che nello *Ione* descrive l'entusiasmo del poeta come un "dono divino", θεία μοῖρα –, e tuttavia l'idea di un poeta che "inventa" acquista ora maggior significato; cfr. pp. 183 sg., 187 e 487, nota 16.

Capitolo nono

Le origini della coscienza storica[1]

Quando Erodoto, nella seconda metà del Quinto secolo, inizia a scrivere opere di storiografia, il "padre della storia" sceglie come oggetto le guerre persiane del 490 e del 480-479. Tuttavia non si limita a riferirci questo grande evento del passato a lui prossimo, ma passa a mostrare anche cosa è accaduto fino a quel momento in Grecia, come i grandi imperi si sono formati in Oriente e come si è arrivati alla guerra con la Persia. È per questo motivo che gli interessano i Persiani, gli Assiri, gli Egizi. *Historiai*, come Erodoto chiama le sue *Storie*, significa "ricerche": il termine non denota soltanto lo sforzo dello spirito umano che conduce alla verità, ma anche la presentazione di questa verità nella scrittura stessa – la Storia registrata per iscritto, che in origine comprende anche la ricerca geografica. A dare il via all'esplorazione sistematica del mondo allora conosciuto, poco prima di Erodoto (cfr. p. 233), è Ecateo: anche lui aveva intrapreso lunghi viaggi per svolgere le proprie ricerche. Non era mai successo prima: Odisseo, il "navigato", non era incalzato da un impulso di ricerca; fu sballottato dalle tempeste, e i suoi viaggi si trasformarono in disgrazie. A prenderlo fu la curiosità di origliare il canto delle sirene e di mettere piede sulla terra dei Ciclopi, così insoliti nella loro vita asociale, sospinto dallo stimolo di accertarsi se gli abitanti fossero davvero "violenti, selvaggi e senza giustizia, oppure ospitali con la mente timorata degli dèi" (νόος θεουδής, *Od.*, IX, 176).

L'intento di Erodoto è raffigurare il conflitto tra l'Asia e la Grecia: inizia allora dal lido Creso, parla poi del persiano Ciro, quindi degli Egizi e così via. Alla fine ne risulta un certo sistema. Da un punto di vista metodologico l'opera è attraversata dalla distinzione tra ciò che lui ha visto in prima persona, ciò che ha appreso da testimoni oculari e ciò che è venuto a sapere per sentito dire.[2] Grazie a questo approccio metodico e sistematico la ricerca è diventata storia in senso moderno.

Al di là delle questioni formali, il punto è: perché improvvisa-

mente uomini come Erodoto vogliono assicurarsi di venire a conoscenza dei *fatti* accaduti? Quando l'epoca arcaica si interessa del passato, quando ad esempio l'*Iliade* riporta le battaglie dei Greci contro gli Asiatici, quella non è storia, ma leggenda. Quando un epos di eroi canta il *kleos andrôn*, la gloria degli uomini, non è alla ricerca critica della verità. Il poeta dell'*Iliade* prega le Muse di condividere con lui tutto ciò che sanno: "O dee, voi siete ovunque e tutto avete visto e sapete, mentre noi ascoltiamo soltanto la fama (*kleos*) e nulla sappiamo", ovvero niente di quello che sappiamo lo abbiamo visto con i nostri occhi (*Il.*, II, 485 sg.).[3]

Laddove Erodoto distingue criticamente tra ciò che ha visto di persona, ciò cui altri hanno assistito e semplici chiacchiere, Omero si affida invece alla testimonianza delle Muse. Perlomeno (non è cosa da poco) insiste che le Muse gli dicano cosa hanno visto. E infatti Odisseo loda il cantore Demodoco con queste parole: "Tu canti, come se tu stesso fossi stato lì presente o da un altro (testimone) lo avessi sentito" (*Od.*, VIII, 491). L'epoca evocata dall'epos omerico, della quale agli uomini è arrivata soltanto un'oscura notizia, risale fino al Tredicesimo secolo a.C.: dal momento che l'*Iliade* e l'*Odissea* sono state composte nell'Ottavo secolo vuol dire che ne riferiscono con un ritardo di cinquecento anni. I secoli che intercorrono tra Agamennone e Omero sono davvero oscuri: è l'epoca delle invasioni doriche, di cui cadde vittima la cultura elevata riferita dalle leggende. Si conservarono tuttavia importanti monumenti, come le rovine del palazzo reale di Micene e Tirinto o la tomba di Achille presso l'Ellesponto. Queste testimonianze di una grande epoca passata hanno avuto un'influenza cruciale sulla coscienza storica dei Greci: re potenti avevano vissuto davvero a Micene, a Tirinto, a Argo – quella che raccontava l'epos quindi non era semplice poesia, era basata sui fatti. Gli antenati, con cui i posteri non poterono misurarsi, sono stati effettivamente degli eroi, proprio come li raffigura l'*Iliade*, in cui del resto imperversa la sensazione di un passato grandioso, molto più grandioso del presente. Omero, che visse quando gli antichi palazzi erano in rovina da centinaia di anni, talvolta fa parlare i

suoi eroi come se appartenessero a un'epoca decaduta: dicono ad esempio "gli uomini come sono ora"[4] perché sono ben lontani dalla grandezza dei loro predecessori. Solo il vecchio Nestore si intrufola ancora in questo presente infiacchito. Non si tratta soltanto di sognare un passato che è andato perduto o un'epoca d'oro, ma di ricordare una storia vera. Il mondo si era in un certo senso capovolto: i discendenti dei grandi Achei avevano perso potere e onore, mentre a Est, dove una volta i Greci avevano avuto la meglio, fiorivano adesso i grandi imperi orientali. La riflessione sulla causa di tale ridimensionamento portò i Greci all'introspezione critica: cosa rimaneva loro, se la grandezza apparteneva ormai al passato o a un luogo lontano? L'*Iliade*, che nacque in Asia Minore, ci mostra dove questa riflessione abbia avuto origine: nelle corti dei nobili greci, che prima di cedere il posto ai Dori erano stati in contatto con gli orientali, è assente qualsiasi forma di sciovinismo, qualsiasi disprezzo nei confronti dei Troiani, tutt'al più si percepisce una discreta consapevolezza. Solo per fare un paio di esempi: i Troiani urlano più forte dei Greci quando entrano in battaglia o quando sono feriti,[5] e soltanto i Troiani rimangono estasiati al cospetto degli dèi.[6] Un'assennatezza così misurata rimanda alla successiva *sophrosyne*; ma l'epos ne fa mostra anche in altri aspetti, che diventeranno poi oggetto della ricerca storica, preparando così la strada allo sviluppo che seguirà.

L'*Iliade* porta avanti la tradizione delle antiche epopee con una sensibilità particolare per la dimensione del naturale e del possibile. Al contrario della poesia primitiva i canti omerici allontanano dall'orizzonte tutto ciò che è magico, incantevole, soprannaturale. Perfino gli dèi sono molto umani – talvolta ai danni della loro stessa grandezza. Se il poeta spera di ascoltare dalle Muse qualcosa di vero, qualcosa che hanno visto in prima persona, vuol dire che si sta ponendo in modo critico nei confronti di cosa si possa assumere per vero e per reale, di cosa non sia soltanto un'oscura notizia. Già all'interno dell'opera poetica inizia dunque il processo di razionalizzazione che permise di arrivare alla filosofia, alle scienze

naturali, alla geografia e alla storia nella Grecia del Sesto e Quinto secolo.

Il disciplinamento del pensiero si rivela anche in come l'*Iliade* ricorda un tema ben preciso. Quando l'epica pre-ellenica cantava il κλέος ἄφθιτον (la gloria immortale) degli eroi – che lo facesse è testimoniato dal corrispondente modo di dire in sanscrito[7] – si accontentava di inanellare singole imprese di "lodevoli eroi", come vengono chiamati nel *Nibelungenlied*. Ma già prima di Omero deve essere esistito un grande epos che si concentrava su *un unico* tema: l'attacco dei Greci a Troia e la distruzione della città. L'*Iliade* è ancora più limitata: si attiene strettamente a ciò che viene promesso dal primo verso del poema – l'ira di Achille. La bellicosità potente e la politica patriottica vengono meno, e in primo piano passa qualcosa di "umano": Achille che si confronta prima con Agamennone, e poi con Ettore. Si potrebbe pensare che Omero stia opponendo resistenza a una coscienza storica in procinto di fare la sua comparsa, dal momento che respinge tutto ciò di significativo in questo senso; Erodoto perlomeno si ripropone, come già accennato, di trattare un tema politico: il conflitto tra l'Oriente e la Grecia. Ma presto vedremo che l'*Iliade*, in sostituzione, vi pone qualcosa di ancora più importante per la coscienza storica che verrà.

Per Erodoto, che scelse appunto come tema il conflitto tra Est e Ovest, tutto iniziò con la guerra di Troia. Quanto questo evento sia stato naturale per i Greci, ancor prima di arrivare al grande conflitto con la Persia, ce lo mostra un esempio (*Storie*, 7, 159): all'inizio delle guerre persiane si svolse una trattativa per negoziare l'aiuto dei tiranni di Sicilia, e gli Spartani insistettero che il comando toccasse a loro, come nell'*Iliade*. Già alcuni decenni prima di Erodoto, allo scoppio delle guerre persiane, si interpretava dunque ciò che accadeva secondo categorie risalenti al poema omerico.

Tuttavia c'è un aspetto ancora più importante: nell'antico mito Paride rapisce Elena e scatena così la guerra. Omero introduce un

motivo affine per spiegare l'ira di Achille: tutto comincia con una donna che viene portata via. Anzi, le donne sono addirittura due: Crise, il sacerdote di Apollo, vuole riavere la figlia che Agamennone aveva preso con sé. Al suo posto Agamennone si impadronisce di Briseide, che era stata promessa a Achille. Quest'ultimo si allontana dalla battaglia, ed è così che ha inizio la trama dell'*Iliade*. Il motivo della donna rapita e della vendetta conseguente raddoppia, le emozioni si rafforzano, le proporzioni della sventura aumentano. Erodoto accoglie l'omerico e il preomerico all'inizio delle proprie *Storie* e li amplia attraverso i racconti orientali e greci sull'origine dei conflitti tra Est e Ovest:[8] le grandi guerre iniziarono con Paride che rapisce Elena, anche se già prima altre donne erano state rapite – Io viene fatta approdare in Egitto, Europa viene presa e portata via da Tiro, Medea dalla Colchide. Il rapimento di Elena collega Erodoto al motivo omerico secondo cui la vendetta ripetuta determina un crescendo di eventi sempre peggiori. Erodoto non ha certo preso sul serio questa eziologia, e infatti dichiara inattendibili tali narrazioni; tuttavia la necessità che a un'ingiustizia segua una ritorsione era un'idea per lui evidentemente importante, tanto da svolgere un ruolo anche in altre parti della sua opera.

Lo sforzo di rilevare il nesso tra il tempo del mito, lontano oscuri secoli, e il presente rappresenta il primo tentativo di riconoscere un'unità della Storia, ma allo stesso tempo solleva il dubbio se le due epoche, un'antichità sconosciuta e un presente noto, vadano effettivamente correlate fra loro. Si pone il problema: cosa possiamo considerare reale? Cosa è vero?

Quando Omero lascia sullo sfondo lo scoppio della guerra, il rapimento di Elena e più avanti pure la conquista di Troia, lo fa perché l'ira di Achille diventi l'argomento principale. Certo, tralascia molto della grande cornice storica, tuttavia ne guadagna in qualcosa che non solo può suscitare una più grande partecipazione umana, ma sarà importante anche per la ricerca storica che verrà: può motivare in modo molto più *naturale* cosa vuole narrare. I

dettagli diventano ora rilevanti: Crise, il sacerdote di Apollo, prega Agamennone di ridargli la figlia Criseide in cambio di un riscatto; quando Agamennone rifiuta Crise prega il suo dio di punire i Greci, e Apollo manda loro una pestilenza; su consiglio di Era, Achille convoca allora un'assemblea, e propone di interrogare un veggente a proposito dell'ira del dio. Calcante, di cui si dice che "conosceva ciò che è, ciò che sarà e ciò che è stato" (ὃς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, *Il.*, I, 70), annuncia quindi: "*A causa* del sacerdote (ἕνεκ' ἀρητῆρος), che Agamennone ha offeso, in quanto non ne ha liberato la figlia in cambio del riscatto, *per questo* (τοὔνεκ' ἄρα) ci ha mandato grandi pene, e continuerà a farlo finché il padre non riavrà la figlia senza riscatto" (vv. 94 sgg.). Calcante attraversa dunque il passato, il presente e il futuro con lo sguardo, e ne coglie il nesso. τὰ ἐόντα ("le cose che sono") ecc. riguardano evidentemente singoli fatti ben precisi, il che corrisponde al significato dell'articolo determinativo in Omero.[9] Si potrebbe dire che Calcante possieda una certa coscienza della causalità, anche se in modo piuttosto limitato: sa che un evento ne provoca un altro, a un colpo segue un contraccolpo, che vige il χρέος.[10]

Questo veggente, Calcante, è un uomo assennato. Allo stesso modo in cui le Muse trasmettono al poeta un sapere naturale su *quello* che hanno visto di persona, il veggente vede con chiarezza il nesso tra azione e reazione che si estende dal passato al futuro. Anche se la differenza fra ciò che le Muse hanno "visto" nel passato e il nesso che importa al "veggente" non va certo omessa, tuttavia si coglie in entrambi i casi qualcosa che vale la pena sapere, in poche parole ciò che è, ciò che è reale. Abbiamo davanti un germe di storia. Quando Calcante, invece, descrive il nesso causale,[11] per quanto lo faccia in modo un po' prolisso e a fatica, andrà a influenzare le nascenti scienze naturali.

Certo, il sapere del veggente (come quello del poeta) non sembra essere ancora il risultato di uno sforzo proprio dello spirito, scaturisce piuttosto dall'ispirazione divina.[12] Viene formulato in

termini così originali e prossimi all'astrazione da lasciarci dedurre che Calcante e le sue parole sui "particolari che sono" rappresentino l'invenzione di *colui* che chiamiamo Omero, l'autore della *menis*. A ogni modo l'espressione ha acquisito un significato fondamentale per il pensiero greco successivo.[13]

Poco dopo Omero, Esiodo collega la funzione del poeta con quella del veggente, in quanto attribuisce alle Muse il sapere di Calcante: "Ciò che è e che sarà e ciò che prima è stato" (*Teog.*, 38).[14] Dato che per Esiodo le Muse sono le figlie di Mnemosine, sarebbe lecito aspettarsi che, come dice Omero, "siano ovunque" e che "tutto abbiano visto"; ma queste non solo ricordano il passato, conoscono anche il futuro – vale a dire che non sono a conoscenza soltanto della "storicità" dell'epoca degli eroi, ma anche dei fatti dall'inizio del mondo, nella loro connessione e validità ininterrotta che attraversa tutte le epoche. Per Esiodo lo schema alla base di tali connessioni è la genealogia: colloca le divinità, i demoni e gli esseri mitici in un sistema di relazioni di parentela, e quindi in una stretta ed evidente relazione. In seguito i cosiddetti *Cataloghi* o *Eoie* collocheranno in ordine genealogico le famiglie degli eroi del mito, conferendovi così un'impalcatura cronologica.

Sebbene ancora lontani dalla "storicità", Esiodo e i *Cataloghi* spianano tuttavia la strada al pensiero storico. Anche a loro manca la coscienza che il proprio pensiero, la riflessione e la ricerca possano condurre alla conoscenza del passato e del nesso causale, e trovano invece sostegno nell'ispirazione.

Per Omero e Esiodo gli dèi non sono soltanto la fonte del sapere umano, ma anche la forza dietro a tutto ciò che accade. Calcante, per l'appunto, riconosce la connessione necessaria degli eventi nel fatto che il dio offeso causa a sua volta sofferenza: questa idea ha influenzato fortemente lo sviluppo stesso della speculazione storica.[15] Omero non ha davvero il senso dei problemi "storici" o "politici", ma questo nell'*Iliade* non gli impedisce di toccare – lo fa almeno due volte – la questione di come una grande potenza sia potuta crollare. Sa che le antiche città degli eroi sono state di-

strutte dall'ira delle divinità: nel canto IV (vv. 51 sgg.) Era chiede a Zeus di annientare Troia, mentre lui la vuole fermare:

> Tre sono le città a me care fra tutte,
> Argo, Sparta e Micene dalle ampie strade;
> distruggile pure, se ti vengono in odio.[16]

Nel dire questo ha in mente qualcosa che in realtà accade solo in seguito. Argo, Sparta e Micene, al tempo di Omero, sono luoghi in rovina, che testimoniano l'antico potere della Grecia.

Qui Omero parla dell'odio degli dèi, non di una colpa commessa dagli uomini che potrebbe averlo scatenato. Diverso è invece il caso di un passo che viene subito dopo il dialogo sopra citato tra Zeus e Era. Era e Atena inducono il troiano Pandaro a rompere il patto tra Greci e Troiani e a colpire con una freccia Menelao. Al che Agamennone dice:

> i Troiani [...] ti hanno colpito, calpestando i patti leali.
> Ma non è ancora vano del tutto il giuramento [...] di cui ci fidammo;
> ciò che il dio dell'Olimpo non ha compiuto ora,
> lo compirà più tardi e un duro prezzo pagheranno i colpevoli,
> con le vite loro, e dei figli e delle mogli.
> [...] giorno verrà in cui perirà Ilio sacra [...]. (IV, 157 sgg.)

Allo stesso modo in cui all'inizio dell'*Iliade* un dio manda una pestilenza come punizione, qui è una potente città che dovrebbe venire distrutta in seguito al crimine di un singolo cittadino. Si entra nel campo della grande politica e della storia.[17]

Agamennone di certo non sa che Era ha parlato con Atena e Atena con Pandaro. Ma per colui che ha prestato orecchio ai rapsodi e ha già compreso perché mai Era conceda a Zeus di distruggere senza problemi le città greche, non era così importante la moralità che qui entra in gioco, come si potrebbe invece pensare. L'idea chiave è che gli dèi agiscono come vogliono. Questo dipende dal fatto che l'uomo, all'epoca di Omero, non si sentiva ancora così responsabile nei confronti del proprio agire come invece nel Quinto secolo a.C., e di conseguenza dalle divinità non pretendeva ancora nessuna moralità in senso stretto. D'altro canto Omero riconosce una "causalità" solo nelle conseguenze di un'azione

umana, non ancora in quelle che hanno una "causa" in senso naturalistico. Per lui αἴτιος vuol dire "colpevole" – anche se questo significato non ha ancora sviluppato implicazioni morali.

In che modo una più profonda coscienza della propria responsabilità cambierà l'immagine che i Greci hanno del loro passato e il loro pensiero storico, sarà presto evidente: Esiodo dice chiaramente che anche i figli dello spergiuro devono pagare. "La sua stirpe un giorno vivrà una grande oscurità. Ma la stirpe che verrà dopo di loro e che rispetterà il giuramento avrà un futuro migliore" (*Op.*, 280 sgg.).

L'epos delle Atlantidi attribuito a Esiodo (fr. 176 M-W) si riferisce a una precisa leggenda del passato: Tindaro, durante un sacrificio agli dèi, si dimenticò di Afrodite. La dea andò in collera e fece in modo che le figlie di lui, Clitemnestra, Elena e Timandra tradissero i propri mariti. Al contrario dei passi finora citati, qui si fa esplicito riferimento a una stirpe che fu maledetta. Nella storia di Salmoneo, all'inizio del *Catalogo* pseudoesiodeo, non è solo la dimenticanza di una dea, ma anche una *hybris* attiva a venire punita da Zeus: i vecchi eroi si erano seduti a tavola con gli dèi, Salmoneo invece andò incontro alla punizione di Zeus proprio perché aveva rivendicato per sé il potere degli Olimpi.

In seguito Solone formula la seguente massima: Zeus punisce qualsiasi ingiustizia, e se non colpisce il colpevole allora se la prende con i suoi discendenti – sono i figli o i figli dei figli a pagare, anche se innocenti (fr. 1, 17 sgg.). È un pensiero che ritroviamo anche in altri popoli. Ma Solone si spinge ancora oltre: ad avere la meglio nel mondo non è soltanto Zeus, il dio più potente e vendicativo, come nell'elegia prima, che abbiamo visto, ma anche il principio agente nominato nella terza – ovvero Dike, la giustizia. Al verso 14 dice (e in questo è stato Esiodo ad aprire la strada): gli uomini non si preoccupano degli statuti di Dike, eppure lei, nel suo silenzio, sa ciò che è stato e ciò che diverrà.[18] Dike, secondo Solone, conosce quello che il veggente Calcante ha saputo tramite Apollo e Esiodo tramite le Muse: ovvero che il passato è

legato necessariamente al futuro, e che l'ingiustizia, nel tempo,[19] va incontro alla propria punizione. Solone pone dunque la questione in termini più illuminati. Per il nesso di cui ci stiamo qui occupando, ancora più importante è il fatto che questa successione necessaria di ingiustizia e sventura venga osservata nella vita politica a lui contemporanea. Riflette sul fatto che a dover pagare non è un'unica persona che ha commesso un'ingiustizia, e nemmeno una famiglia, ma l'intera comunità. "I cittadini stessi mandano in rovina la grande città per la loro insipienza" (v. 5). Ma se l'ingiustizia dei cittadini è la loro stessa stoltezza, allora lui, in quanto politico, intende prevenirla esponendo il proprio sapere sull'argomento: "Questo mi spinge il cuore d'insegnare agli Ateniesi" (v. 30). Non si sente un veggente, ma un maestro; desidera che i suoi concittadini si risparmino dal commettere ingiustizie non tanto per il timore di venire puniti, ma grazie a una maggiore conoscenza. L'illuminismo che si stava facendo strada tra i versi di Solone e la coscienza della responsabilità personale che si stava risvegliando resero ancora più urgente la domanda sul perché lo splendore dell'epoca degli eroi fosse scomparso. Se gli dèi avevano punito in modo così radicale il vecchio mondo non doveva forse essere successo qualcosa di terribile?

Tali questioni diventavano tanto più assillanti se si rifletteva su chi fosse stato ad annientare lo splendore dei tempi eroici di cui Omero riferisce e che le rovine testimoniano. Non si poteva, come spesso accade nella Storia, attribuirne la distruzione all'invasione dei barbari, poiché i nuovi arrivati erano altrettanto greci quanto i signori dei palazzi prima di loro. Non c'erano dubbi: qualcosa di terribile era accaduto nelle case dei principi. Il castigo divino doveva aver annientato i Grandi e da allora si aggirava una maledizione tra le rovine di Argo, Micene, Tirinto, Pilo e Tebe.

C'è la tendenza a ritenere antichissimi i terribili miti di Atreo e Edipo, e a riconoscere una profondità di sentimento primitiva nella loro natura inquietante. In effetti nella leggenda di Edipo sono racchiusi gli elementi più raccapriccianti: parricidio, incesto

madre-figlio, autoaccecamento, e anche il destino dei figli, invenzione del cosiddetto Ciclo troiano,[20] non è da meno; lo stesso sembra valere per la saga degli Atridi. Senza dubbio nell'antichità esistevano già leggende orribili,[21] tuttavia la loro natura era diversa: lì a infuriare erano più che altro divinità violente e mostruosità in agguato, mentre adesso gli uomini si stavano invischiando nella colpa smisurata.

I Greci sono giunti alla propria coscienza storica credendo che dopo un'epoca di splendori avrebbero dovuto attraversare, per punizione, un periodo buio. In questo modo hanno imparato che bisogna guardarsi dalla *hybris*, mentre ad avere paura di fronte al potere inquietante degli dèi vendicativi glielo insegnò la *sophrosyne*, la saggia modestia, che sarebbe diventata una virtù tutta greca. Regioni differenti, come la Grecia continentale e l'Asia minore, sembrano aver elaborato forme diverse di questo concetto. Nella Grecia vera e propria, per così dire all'ombra delle antiche rovine, l'elemento inquietante del passato era chiaramente più sentito; sul suolo orientale delle colonie, dove questi erano lontani ricordi, Omero poteva guardare al passato con più libertà e imparzialità. L'*Iliade* e l'*Odissea*, che offrirono ai Greci un'immagine esemplare e unificante dei tempi eroici, non ne mettono in risalto l'elemento spaventoso, vanno piuttosto a idealizzare la vecchia patria dei coloni. Anche Esiodo, il greco continentale della Beozia, sa bene che un dio punisce gli uomini per i loro crimini, ma non applica questo concetto all'età greca degli eroi. Quando in *Le opere e i giorni* parla delle età del mondo collega tra loro due fonti: il mito orientale dell'Età dell'Oro, dell'Argento e del Bronzo, che ci mostra quanto sia peggiorato il nostro mondo nell'Età del Ferro; dato che l'età di Omero fa parte del nostro passato, i tempi eroici da lui descritti vengono inseriti da Esiodo tra i più antichi, aggiungendovi poi un'Età del Ferro ancora peggiore. Tuttavia la sua spiegazione del perché gli eroi e, ad esempio, gli uomini dell'Età dell'Argento siano scomparsi è molto diversa: Zeus li distrusse perché non onoravano gli dèi (*Op.*, 138 sg.). Gli eroi di cui narra

Omero, al contrario, in parte si sono rovinati con le proprie mani durante le loro guerre, in parte furono trasferiti da Zeus sulle Isole dei Beati. La maledizione divina funziona quindi soltanto nel mito dell'Età dell'Oro, dell'Argento e del Ferro, che risale all'Oriente. Gli eroi dell'epos, i loro antenati, sono invece illuminati da una luce che li idealizza.

Come il tempo delle leggende sia legato al presente, come la dimensione storica possa avere oggi un significato, è ciò di cui parlano per la prima volta, per quanto ci risulta, certe genealogie di nobili così come la preistoria di alcune città.[22] I canti di guerra di Tirteo esortano gli Spartani a rivendicare la terra che furono i loro antenati, gli Eraclidi, a conquistare; in modo simile Mimnermo si rifà alle leggende di Smirne. Qui la coscienza storica crea impegno politico: il passato diventa modello, e l'orrore non vi ha più posto.

I Greci ebbero la fortuna di vivere, dal tempo della migrazione dorica all'inizio del Quinto secolo, in un angolo tranquillo, per così dire, della storia del mondo, e sfruttarono questa condizione favorevole per creare una propria cultura. Con i loro templi innalzarono edifici monumentali, di matrice diversa dai palazzi della preistoria o dai santuari d'Oriente; anche se la loro scultura riprendeva suggestioni egizie, era una scultura inedita e autonoma, così come la loro pittura vascolare. Furono soprattutto la poesia e la nascente filosofia a prendere strade nuove, che diedero forma al loro futuro.

In ciò che crearono, i Greci si mostrarono diffidenti nei confronti della mancanza di misura e della sventura che avevano colpito l'antico mondo delle saghe eroiche.[23] Solone lo dice chiaro e tondo: Zeus punisce l'ingiustizia, sia pure punendo solo figli e nipoti; Dike conosce ciò che è stato e ciò che è in divenire e, con il tempo, esige una punizione. Non sono banali parole che si riallacciano al vecchio epos; al contrario, Solone ne ricava implicazioni per il proprio agire politico: cerca, per così dire, di rimettere l'accadere metafisico in mani umane, di punire gli atti di violenza che

si sono verificati e in questo modo prevenire ulteriori crimini. Non solo: vuole far rispettare la legge in modo positivo all'interno di un ordine statale, per compensare la proprietà, per avere cura degli svantaggiati, contro l'abuso di potere; è questo che dovrebbero assicurare i suoi *nomoi* per il futuro. Pone così una nuova misura per un agire politico sensato.

In questo modo anche la Storia acquista un nuovo significato. Tali idee, in un primo momento, si sono inserite nella tragedia e nella filosofia attica, e lì sono diventate fondamentali. Un esempio precoce di come il concetto della *sophrosyne* abbia in seguito influenzato il giudizio degli eventi storici è il modo in cui Solone affronta un sovrano orientale nella tradizione legata ai Sette Sapienti. Erodoto ha ripreso e ampliato la storia di Solone e Creso,[24] il cui nucleo originario consisteva nella domanda che il potente re di Lidia pone a Solone su chi fosse l'uomo più felice di tutti. Solone risponde: Tello di Atene, che dopo una vita modesta e soddisfatta andò incontro a una fine felice. Allo stupore del re replica che di nessuno si può dire che sia "felice", prima della propria morte. In seguito, dopo la sua caduta, Creso deve dare ragione a Solone. Se qui la felicità dell'uomo diventa il metro di misura, questa non viene tuttavia intesa in termini epicurei; essere "felici" non significa ancora godere nel contemplare la propria pace interiore. Né tantomeno si tratta dell'*eudaimonia* socratica a cui giungono coloro che sanno di agire bene. Alla felicità di Tello contribuisce il riconoscimento da parte dei suoi concittadini: difatti muore per la propria città natale nel momento della vittoria, e ne guadagna in onore – un onore che non dipende più dallo splendore o dal potere.

Qui, per la prima volta nella tradizione, la persona che decade dalla propria grandezza non è un Greco, ma un sovrano orientale. Rispetto a ciò che per i Greci un tempo aveva valore e a ciò che in Oriente è ancora fonte di prestigio, la nuova consapevolezza greca vi contrappone qualcosa di modesto, di semplice, di naturale. Questa è ora l'essenza dell'ellenismo. Tale scetticismo nei confron-

ti del potere e la fiducia nella superiorità del mondo greco si sono dimostrati sorprendentemente utili durante le guerre persiane. Nei *Persiani* di Eschilo e nelle *Storie* di Erodoto, la vittoria dei Greci è la vittoria di Dike sul potere e sulla *hybris*, così come li intendeva Solone, ma né il tragico né lo storico cedono alla *hybris* di attribuire la vittoria unicamente alle proprie forze. Se ora i Greci si sentono obbligati, come mai prima, a difendere la giustizia in prima persona, lo fanno restando fedeli all'idea di Solone secondo cui l'ingiustizia viene punita da qualcosa di sovrumano. Anche in questo hanno salvaguardato assennatezza e senso della misura.[25]

Proprio come, sulla scia di Omero, aveva fatto iniziare il conflitto tra Oriente e Occidente con un rapimento di donne e la conseguente rappresaglia, Erodoto aveva ricondotto anche le guerre persiane a un atto di vendetta – ora ci si sposta però sul terreno della grande politica. I Persiani conquistarono Mileto, e poiché gli Ateniesi volevano aiutare i Milesi, i Persiani provarono a vendicarsi. Qui Erodoto attribuisce l'ingiustizia solo alla parte orientale, e non a entrambe le parti come nelle antiche leggende di rapimenti reciproci di donne.

Quando Calcante, nel primo libro dell'*Iliade*, lega tra loro il passato, il presente e il futuro attraverso una catena di azioni e reazioni, sa bene che un dio è interessato a vedere punita un'ingiustizia. Erodoto è in genere più cauto nel lasciare che gli dèi intervengano direttamente nella Storia. In quanto storico cerca di spiegare l'accadere a partire da motivazioni umane; si tratta di un passaggio fondamentale dal pensiero mitico a quello razionale. Tuttavia Erodoto non toglie l'impronta del divino alla Storia come invece farà Tucidide di lì a poco. Costruisce la sua opera in questo modo: in alcuni punti fa diventare significativi in senso storico eventi spiegabili per causalità, come ad esempio una tempesta che distrugge una flotta, una gelata che ostacola le manovre pianificate, una pestilenza e così via. Questi eventi accadono o a opera della *tyche*, e quindi sono insensati, oppure Erodoto afferma che sono stati inviati da un dio per aiutare una delle due parti

o per danneggiare l'altra. Ma soprattutto riconosce un'intenzione divina lì dove già Omero e soprattutto Solone la vedevano: la divinità punisce la *hybris*. In questo modo introduce istanze morali nelle sue *Storie*. Ciononostante la divinità interviene solo in specifiche situazioni concrete e, cosa più importante, le intenzioni divine sono indirizzate a punire il male, non a raggiungere un fine buono e opportuno. Su questo punto la sua concezione differisce in modo fondamentale dalla storiografia ebraica, per la quale Dio conduce gli eventi verso uno scopo ben preciso. Anche i Romani, già alle origini con Nevio e poi con Virgilio, hanno creduto che la Storia avesse uno scopo, ovvero il dominio di Roma sul mondo.[26] La storiografia greca rimane esente da tali interpretazioni teleologiche: soltanto nel ristretto campo della civiltà e di una tecnica relativamente semplice gli antichi, seguendo il mito di Prometeo, hanno creduto in un certo progresso, come fanno ad esempio Democrito, Epicuro, Lucrezio – mentre nel caso di Diodoro ciò non è davvero proficuo per interpretare la Storia. È così che anche la storiografia è sfuggita ai pericoli qui in agguato: all'ideologia, all'utopia, all'intolleranza.

Si capisce che Erodoto mette in conto l'intenzionalità dell'agire umano, e infatti è il primo a descrivere il pensiero politico: la vittoria della flotta greca a Salamina è il successo di Temistocle, abile pianificatore, mentre Solone sa dare buoni consigli a Creso, che invece li butta al vento. Anche la vera e propria lotta per arrivare a una decisione, così come ne ha preso coscienza la tragedia attica, viene descritta da Erodoto nel libro VII (c. 12 sgg.), ad esempio, quando Serse sta riflettendo se muovere contro la Grecia.[27] (Invece quello che noi definiremmo un programma politico gli rimane ancora estraneo.)

Nonostante Erodoto ricorra al vecchio motivo degli dèi che puniscono la *hybris* e, in quanto figlio del suo tempo, attribuisca attività, pianificazione e senso di responsabilità allo spirito umano, per lui esiste qualcosa di ancora più importante per l'interpretazione storica: la Storia è in sostanza un processo vitale, il potere

cresce e poi svanisce. Quando gli dèi puniscono l'eccesso, non lo fanno con lo sdegno irato con cui Apollo, ad esempio, invia la pestilenza nel campo degli Achei. Gli dèi si assicurano che gli alberi non crescano fino al cielo (7, 10), lo φθόνος θεῶν recide il troppo grande. Lo traduciamo con "invidia degli dei". Ma alla parola greca *phthonos* manca l'elemento della gelosia e dell'invidia: gli dèi negano all'uomo il troppo grande, limitandolo alla sua condizione umana. A vigere è "il ciclo dell'accadere umano" (1, 207, 2)[28] – Creso l'ha imparato dalla propria sofferenza. Analogamente i lirici arcaici avevano già conosciuto i cambiamenti della natura, il ritmo della gioia e della sofferenza, la vita e la morte (cfr. p. 148).

Erodoto non riduce la Storia a un unico principio. Questa è la sua forza: nelle sue raffigurazioni riesce ad esempio a includere, l'una accanto all'altra, la follia umana, ossia l'intenzione inadeguata, e l'intervento divino, mescolandoli in modo diverso; e poiché lo fa con tatto e con gusto, le sue *Storie* acquistano il fascino di una grande molteplicità.

Ancora una parola su Tucidide. Anche nel suo caso il problema fondamentale è: perché il potere si disgrega? – e anche per lui è il principio della vita vivente a dare alla Storia il suo significato. Dice: fintanto che le persone restano come sono, quello che sto qui descrivendo continuerà a ripetersi; ecco perché il mio libro è un "possesso per sempre" (I, 22, 4). Quando si trovano in una posizione di potere, gli uomini sbagliano a valutare le proprie possibilità e si fidano fin troppo di sé stessi: è così che finiscono per perderlo. Anche Tucidide conosce l'alternanza come principio della Storia: ciò che si innalza cadrà di nuovo. Ma con lui non ci troviamo nel dominio della metafisica, si tratta piuttosto di un processo psicologico descrivibile con esattezza. L'ottimismo di Tucidide nel riconoscere una legge all'interno della Storia è legato al pessimismo secondo cui le persone non imparano nulla da quello che hanno conosciuto in prima persona. Possiamo dire che sia ancora valido ai giorni nostri?

Tanto Erodoto quanto Tucidide ci insegnano cosa i Greci han-

no imparato dalle rovine degli antichi palazzi: a essere modesti nel proprio orgoglio – e un po' orgogliosi della propria modestia.

1. Su questo capitolo cfr. p. 74. Si rimanda esplicitamente a H. Strasburger, "Homer und die Geschichtsschreibung", *Sitz. Ber. Heidelb. Ak., Phil.-hist. Kl.*, 1972, p. 1.

2. Su questo punto (come su tutto il resto) cfr. K. von Fritz, *Die griechische Geschichtsschreibung*, de Gruyter, Berlin 1967, vol. 1, pp. 177 sgg. e 419 sgg.

3. Cfr. Capitolo ottavo.

4. οἷοι νῦν βροτοί εἰσιν.

5. A questo proposito cfr. J.T. Kakridis, *Homer revisited*, Gleerup, Lund 1971, cap. 2 (per quanto detto cfr. Capitolo quarto, nota 28). Un membro del seminario di Amburgo ha osservato che i soggetti dei verbi ἀσθμαίνω, βέβρυχε, ἤρυγε, οἰμώζω sono sempre i Troiani.

6. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.), p. 81 [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997].

7. Cfr. H. Frisk, *Griechiesches etymologisches Wörterbuch*, s.v. κλέος.

8. K. von Fritz, *Die griechische Geschichtsschreibung*, vol. 1, pp. 166 sgg.

9. Cfr. Capitolo dodicesimo.

10. Vedi più avanti.

11. E. Simon, *Ath. Mitt.*, 83, 1968, pp. 157 sgg. dimostra che la funzione dei due veggenti sul frontone del tempio di Olimpia è quella di presagire il castigo che segue il sacrilegio.

12. Cfr. E. Heitsch, *Gegenwart und Evidenz bei Parmenides*, Steiner, Wiesbaden 1970, pp. 9 sgg. Sull'identità tra poeta e veggente cfr. M.L. West sulla *Teogonia* di Esiodo, p. 32; cfr. Capitolo ottavo. – sulle differenze cfr. Capitolo tredicesimo, e inoltre *Hypomnemata*, pp. 57, 95 e 97.

13. Cfr. Capitolo tredicesimo. Espressioni come θεοὶ αἰὲν ἐόντες possono anticipare τὰ ἐόντα.

14. εἰρεῦσαι τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.

15. A riprova del fatto che la sequenza di ingiustizia e castigo fungesse da modello, anche al di fuori della dimensione storica, per cogliere il nesso "necessario" degli eventi, è la citazione di Anassimandro secondo cui le cose "pagano l'un l'altra la pena e l'espiazione dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo". A questo proposito cfr. W. Jaeger, *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin 1934, vol. 1, pp. 217-19 [cfr. ed. it. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2003]. Fritz Krafft (*Sudhoffs Archiv*, 55, 1971, pp. 152 sgg.) ha dimostrato come Anassimandro, qui e altrove, sviluppi idee di Esiodo. Su χρέος, χρή, χρεών cfr. P.D. Mourelatos, *The Route of Parmenides*, Yale University Press, New Heaven-London 1970, p. 152 e *passim*; sul veggente, il χρήστης, che nel suo χρησμός parla di come la giustizia possa venire ripristinata "necessariamente" per compensazione cfr. R.M. Frazer, *Cl. Phil.,* 68, 1973, p. 262. Cfr. Capitolo tredicesimo, nota 19.

16. [...] ὅτ' ἄν τοι ἀπέχθωνται περὶ κῆρι.

17. Che i Troiani debbano pagare il prezzo per la rottura dei patti da parte di Pandaro lo sa anche Antenore, (*Il.*, VII, 350 sgg.). In Omero, generalmente, la punizione divina colpisce solo il colpevole, non i suoi discendenti, come nel caso di Egisto (*Od.*, I, 32 sgg.) e dei pretendenti (*Od.*, XXIV, 351 sg.).

18. σύνοιδε τὰ γιγνόμενα πρό τ' ἐόντα. Sul significato "futuristico" di γίγνομαι cfr. i miei *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966, p. 139, nota 3. Dubito che qui sia lecito concludere che venga concepito per la prima volta un "tempo in divenire".

19. Solone indica il passare inesorabile del tempo con πάντως (= assolutamente) χρόνῳ (v. 16); cfr. anche fr. 9 e 24, 3 D, e inoltre πάντως ὕστερον ἦλθε δίκη (1, 8).

20. Cfr. F. Wehrli, *Museum Helveticum*, 14, 1957, pp. 108-117, soprattutto a p. 115 il rimando agli studi di Schefold (cfr. anche il suo intervento "Das homerische Epos in der antiken Kunst" in *Accademia Nazionale dei Lincei*, 139, 1970, pp. 91-115). Wehrli riallaccia la "riflessione assillante sulla colpa e sulla punizione" all'"irruzione del patetismo popolare", ovvero quando l'epos "inizia a rivolgersi a un nuovo e più vasto pubblico [...] e non ricorre più al gusto severo e restio al macabro della vecchia signoria".

21. Cfr. Capitolo terzo.

22. Su questo cfr. A. Heuß, *Antike und Abendland*, 2, pp. 31 e 35, e P. Steinmetz, "Das Erwachen des geschichtlichen Bewußtseins in der Polis", *Palingenesia*, 4, 1969, pp. 52 sgg.

23. Due topoi sono particolarmente caratteristici: il cosiddetto "preambolo" (*praeteritio*) nella poesia arcaica, come in Alcmane, Tirteo (cfr. pp. 139 sg.), Saffo, Ibico (che conosciamo soprattutto grazie a Orazio: *laudabunt alii* [...], *sunt quos curriculo*[...]), e in secondo luogo le cosiddette "questioni al superlativo" nei racconti sui Sette Sapienti, della cui profondità ci occuperemo tra poco. Ipponatte racconta che l'Apollo delfico avrebbe dichiarato Misone, un povero contadino spartano, l'uomo più saggio (fr. 61 D); già Archiloco respinge con una *praeteritio*

lo sfarzo orientale (fr. 22 su Gige); lo seguono Saffo (fr. 16, 19 sui carri dei Lidi, fr. 152 sull'intera regione della Lidia) e Anacreonte (che non vuole essere principe di Tartesso, fr. 8).

24. Cfr. O. Regenbogen, *Kleine Schriften*, Beck, München 1961, pp. 104 sgg.

25. La *sophrosyne* è ciò che insegnavano in particolare i motti che si leggevano sul tempio dell'Apollo delfico, per esempio "conosci te stesso".

26. Cfr. il mio *Szenen aus griechischen Dramen*, de Gruyter, Berlin 1971, pp. 170 sgg.

27. Cfr. inoltre, per esempio, 3, 83; 8, 10; 8, 16.

28. κύκλος τῶν ἀνθρωπηίων πρηγμάτων.

Capitolo decimo

Massime di virtù: un breve capitolo dell'etica greca

"Su questo principio non ci sono dubbi: il bene altro non è che il male non compiuto." In questa frase Wilhelm Busch dimostra di condividere la stessa opinione di Mosè e di Socrate. È vero infatti che nell'Antico Testamento i comandamenti si spingono oltre i precetti di culto – i quali si limitano a preservare la sacralità di ciò che è sacro – entrando effettivamente nel campo della morale, ma nel farlo questi non impongono il bene, bensì si limitano a proibire il male. E anche il *daimonion* di Socrate, questa voce morale del più morale dei Greci, non dice mai: "Fa' questo"; ma unicamente: "Non fare questo". E noi invece?

Il nostro codice potrà dare una definizione precisa delle colpe, dei delitti, dei misfatti e delle trasgressioni, ma il più sagace dei giuristi si troverebbe in difficoltà se dovesse dirci con precisione che cosa sia il bene e che cosa il giusto. Se poi invece di rivolgerci a teologi, filosofi e giuristi, dovessimo recarci nel campo della quarta facoltà, non otterremo miglior risultato: il medico, quando è onesto, ammetterà di conoscere più o meno bene certe malattie, ma anche di non poter aggiungere molto altro su cosa sia la salute, se non che costituisce l'assenza del male nel corpo. Quando si troverà a dover curare, del resto, non potrà far altro che allontanare i disturbi e fare in modo che sia la natura (o comunque la si voglia chiamare) ad aiutarsi da sé. Ma chi mai si accontenterebbe di concepire qualcosa di così essenziale come semplicemente l'assenza del suo opposto?

Per quanto il suo *daimonion* lo tenesse con tanta sicurezza lontano dal male, Socrate impegnò tutte le sue forze per indagare che cosa fosse il bene; e se alla fine dovette confessare la sua ignoranza, non sono poche le cose che riuscì a stabilire intorno al bene e alla virtù. Le sue affermazioni si ricollegano per molteplici fili alle opinioni di quelli che l'hanno preceduto: prima che le parole "virtù", "buono" e "cattivo" giungessero alle sue orecchie, queste erano già passate per molte bocche e per molte menti, espresse e intese

in sensi molteplici. Idee divergenti, anzi, erano state intrecciate e confuse insieme a tal punto che per Socrate la "virtù" e il "bene" rappresentavano qualcosa di già molto complesso. Si parla del perfezionamento del proprio "io", e allo stesso tempo anche della "giustizia", ma pure dell'"utile" e della "massima felicità"; di qualcosa di eterno, che ha esistenza vera e che si contrappone all'apparenza, qualcosa di divino, che deve essere appreso e riconosciuto, qualcosa per cui l'uomo deve, al bisogno, impegnare la vita, e via discorrendo; tutte cose fra loro molto lontane, e che solo in epoche diverse si sono via via rivelate ai Greci in rapporto alla morale. I concetti fondamentali di Socrate presuppongono quindi un lungo sviluppo della riflessione etica.

Quanto più impegno si metteva nel cercare la virtù, tanto più questa sembrava sfuggire. Infatti, al principio della storia greca, esistevano idee ben precise intorno ai doveri dell'uomo. Quando però si cominciò a riflettere sull'azione umana, molte cose a cui si era attribuito un valore non resistettero a una critica più severa, e tutti gli sforzi prefilosofici per giungere a una morale confluiscono nella massima di Socrate – noto come il fondatore della filosofia della morale! – che afferma precisamente la sua ignoranza in proposito. Può sembrare fondata l'accusa che gli veniva mossa, ovvero di non creare che incertezze seguendo la via della riflessione. Ma il valore della sua domanda intorno al vero oggetto della morale, che lui per primo si è posto, non può essere misconosciuto, né perde nulla della sua forza tanto sconcertante quanto stimolante, anche qualora si esalti invece l'azione irriflessiva e istintiva. Socrate vive nella Storia, e al suo interno continua a tessere quel processo che era cominciato molto tempo prima di lui; lo stato naturale, tanto più desiderabile, non esisteva in realtà neppure prima di Socrate, come andremo a dimostrare. D'altronde ciò che dava consistenza morale all'epoca presocratica non si presentava in forma sufficientemente netta ed evidente da poter senz'altro farvi affidamento, e tantomeno permetteva di dire con precisione non solo quale fosse il male da evitare, ma anche e soprattutto cosa fosse il bene.

L'evoluzione spirituale della Grecia, da Omero in poi, si presenta nella sua essenza così chiara ai nostri occhi che facilmente si possono individuare i fili conduttori di questo tessuto storico. Ci si rivelerà così quasi da sé: da una parte un preciso sistema di motivi etici, e dall'altra una specie di genealogia della morale – a patto che, per ciascuno di quegli elementi che troviamo in Socrate, indicheremo il luogo d'origine e preciseremo non solo il valore che questi avevano in precedenza, ma anche quello che hanno, o perlomeno dovrebbero avere, pure oggi, chiedendoci inoltre se i motivi originari conservino la loro forza originaria anche quando si presentano in situazioni nuove e diverse. Il problema storico non è, in questo caso, quello della posizione di Socrate di fronte alle teorie etiche dei presocratici o dei poeti primitivi, sebbene questo problema si riconnetta al tema che ci siamo proposti. Si tratta di individuare il momento in cui, nella vita di ogni giorno, sorge un concetto etico, esprimendosi in norme e sentenze, e inoltre come questo concetto si intrecci ad altri e a quali variazioni sia sottoposto.

Non si tratta dunque di una storia della condotta morale né di vedere se certe figure della poesia, per esempio Achille o Odisseo, o persone storiche, come Solone o Socrate, siano state morali, se abbiano più o meno ottemperato alle esigenze di una vita virtuosa – sarebbe questa un'impresa tanto più difficile e più vasta – ma di vedere in che forma il senso morale è divenuto consapevole nell'uomo nei diversi tempi, quali siano state le riflessioni intorno alla virtù e come l'azione morale venga fondata e resa comprensibile nelle massime morali.

Dato che pochissime poesie greche dell'epoca arcaica hanno per tema centrale la riflessione morale, e dato che questo tema si presenta nelle forme più diverse, sarà difficile incominciare con metodo strettamente storico dal sistema morale di Omero e seguirne le trasformazioni nei poeti più tardi senza disgiungere cose connesse fra loro. A stabilire un ordine serviranno piuttosto punti di vista sistematici.

La prima massima di virtù della letteratura greca si trova nel primo libro dell'*Iliade*, in quella scena che illumina di chiara luce la riflessione greca arcaica sull'azione umana. Quando Achille vuole, nella sua ira, affrontare Agamennone con la spada, Atena lo trattiene e ammonisce: "Io vengo dal cielo per porre fine al tuo μένος [cioè all'impeto della tua passione, al tuo sentimento eccitato], se mi vorrai ubbidire [...]. Poni fine alla lite e non brandire la spada!" (vv. 207 sgg.). Già nell'antichità si sono interpretate queste parole come un ammonimento alla moderazione,[1] ma a questo fatto "morale" Atena non accenna. La dea invita Achille a frenare il suo impulso e a non far uso della spada, come era sua intenzione. E, infatti, Achille segue questo ammonimento. Si presenta qui in germe un fenomeno che possiamo chiamare "freno morale" e che Omero, anche in altri luoghi, definisce come "moderazione" o anche "raffrenamento" dell'organo eccitato dell'anima o della sua funzione; ma, parlando di "freno", mostra di concepire l'emotività come qualcosa di selvaggio, di bestiale, e quindi la facoltà di trattenerla, di frenarla, è davvero qualcosa che eleva l'uomo al di sopra dell'animale.[2] Atena, più che proporre una meta positiva, impedisce il male; e così, ogni volta che una passione viene "raffrenata", l'azione positiva diventa il male, mentre è bene astenersi da essa. A queste situazioni si riferiscono i comandamenti, o meglio i divieti: "Non uccidere, non rubare, non commettere adulterio".

Atena non formula un vero e proprio divieto, sebbene in questa scena (come accade spesso presso i Greci) l'elemento naturale e originario sia proprio l'intervento della divinità che, con il suo superiore potere, impone un limite all'uomo. Ma qui Atena non fa valere il suo potere, non dà semplicemente il suo tassativo comando, bensì permette a Achille di riflettere, e, in questo appello rivolto al suo discernimento, affiora qualcosa che avrà molta importanza per la morale dei Greci, anche se qui non ha ancora nessuna relazione con la morale. Atena continua: "Poiché io questo ti dico, e quanto ti dico si compirà: splendidi regali, tre volte mag-

giori di questo, otterrai in compenso all'offesa. Ma tu ubbidisci e sappi rattenerti". Se dunque Achille ubbidisce alla dea, se frena la sua passione, lo fa perché gli sorride la speranza di un bene maggiore. È una ragione, questa, che non ha nulla a che fare con la "morale", e tuttavia, anche secondo la concezione omerica, Achille avrebbe commesso una grande ingiustizia se avesse affrontato con le armi il capo dei Greci. L'astenersi dal farlo era dunque un atto morale. La causa determinante di un atto che è indubbiamente morale si restringe dunque a tal punto che il bene è raccomandato in quanto utile: questa concezione è largamente diffusa tra i Greci dei primi secoli. Il verso-tipo "ma gli sembrò più vantaggioso" interviene spesso in Omero a concludere la riflessione.[3] Senza dubbio l'argomento morale acquista maggiore efficacia quando è possibile presentarlo sotto la veste dell'utile, come fa Atena con Achille, e anzi, questa è la forma specifica per rendere accetta un'azione.

L'idea dell'utile ritorna con notevole frequenza presso i primi Greci, anche in massime di carattere più generale, dunque non soltanto in quelle che si riferiscono a una precisa situazione. Anche qui in un primo momento il fattore morale non viene accentuato come tale. Del resto i Greci non amavano dare ammonimenti in forma minacciosa o tonante, né far valere il potere e la sua facoltà punitiva.

Anche i Sette Sapienti, ai quali nella prima età arcaica si attribuisce ogni sorta di massime, più che predicare la morale fanno appello a un sano senso dell'utile. Il sapiente Chilone, per esempio, non teme di abbassarsi dando un insegnamento semplice e chiaro come: "La mallevadoria è causa di disgrazia". Questo detto appartiene a un tempo in cui il denaro era ancora una cosa nuova e creava situazioni come la mallevadoria, di cui non era facile prevedere le conseguenze. Chilone non raccomanda nulla di morale, ma invita soltanto a riflettere sulle conseguenze di una determinata azione. E tuttavia già solo il pensiero di non lasciarsi ottusamente trascinare all'azione, e di cercar di penetrare con chiaro

sguardo nelle possibili conseguenze future, è un importante elemento costruttivo per la morale. Sono diversi i detti che esortano a evitare il danno: "sii saggio", "diffida degli altri!", "sta' in guardia!", "cogli il momento opportuno!"; numerose leggende intorno ai Sette Sapienti ne illustrano il significato. Per compiere un'azione giusta è necessaria la conoscenza. Anche la massima, di carattere più generale, che si può trarre dal detto sulla mallevadoria e da altri simili è stata attribuita più volte a Chilone: ὅρα τέλος, "guarda a quello che verrà poi, alle conseguenze!". È sul piano della riflessione pratica, che si esercita soprattutto nell'attività lavorativa, che si stabilì questo punto di vista: man mano che l'uomo acquistava fiducia nelle proprie forze e imparava a usarle a proprio vantaggio, si faceva tanto più attento nei suoi calcoli, nei progetti e nelle previsioni. Se però nelle massime l'azione viene considerata esclusivamente dal punto di vista degli affari e il bene è concepito come il vantaggioso, di conseguenza anche quest'ultimo, come l'utile, può venire previsto, chiarito, calcolato addirittura in cifre, come nell'esempio di Achille a cui viene prospettata una ricompensa tre volte superiore al danno.[4]

All'idea dell'utile si accompagna quella della felicità, in particolare in quelle epoche che non conoscono ancora una felicità "interiore", dell'anima. Nella Grecia dei primi secoli l'uomo felice è ὄλβιος (*olbios*), vive cioè un'esistenza piena, non ristretta né limitata, ma riscaldata dalla luce della magnificenza e del benessere. Questo uomo è εὐδαίμων (*eudaimon*), ha cioè un buon *daimon* al fianco, il quale fa sì che ogni cosa gli riesca felicemente. Quando Esiodo esorta alla virtù il fratello Perse e come ricompensa gli fa intravedere una vita felice, ha in mente i beni terrestri e l'agiatezza – che è come dire il vantaggio e l'utile. *eudaimon* e *olbios* è poi, nell'età arcaica, l'uomo che in un momento solenne viene elevato sopra l'umano e si avvicina al divino, l'uomo cioè che diviene simile a un dio.[5] E lui aspira a questo splendore, a questa sublimazione dell'umano. Esortare alla felicità non serve: tutti ci sperano. Morale è dunque questa aspirazione alla felicità in epoca arcaica,

quando la felicità appare come splendore divino, come sostegno del *daimon*, e l'elemento morale non è ancora autonomo, ma si basa su concezioni religiose. Che si ammetta però anche l'esistenza di una felicità breve e apparente è cosa che vedremo ora.

Anche le parole che rendono il significato di "virtù" e di "bontà", ἀρετή (*areté*) e ἀγαθός (*agathós*), sono ancora molto vicine alla sfera dell'utile e non hanno assolutamente, perlomeno nei primi secoli, quel contenuto morale che si potrebbe supporre; del resto anche le parole tedesche *gut* ("buono") e *Tugend* ("virtù") indicano originariamente cosa confacente (vedi *Gatte*, "marito") e conveniente (*taugend*).

Quando Omero dice che un uomo è *agathós* ("buono"), non intende dire che è moralmente irreprensibile oppure di buon cuore, bensì utile, valido, capace, ciò che noi diciamo di un buon guerriero o di un buon arnese. Così la parola *areté* ("virtù") non si riferisce alla vita morale, ma indica nobiltà, capacità, successo e prestigio.[6] Con queste espressioni però ci avviciniamo già alla morale, dato che non indicano come "felicità" e "utilità" qualcosa che serva soltanto all'interesse individuale, bensì qualcosa che ha un valore più vasto: *areté* significa "bravura" e "capacità", ciò che si attende da un uomo "buono", "attivo", da un ἀνὴρ ἀγαθός. Poiché queste parole, da Omero in poi, fino a Platone e ancora oltre, stanno a indicare il valore dell'uomo e della sua azione, il loro mutamento di significato è indice del trasformarsi dei valori nel corso della storia greca. Si potrebbe dimostrare nei dettagli come in epoche diverse si siano formati Stati e gruppi sociali diversi, a seconda dei diversi ideali perseguiti e a seconda delle loro diverse concezioni del "bene", ma ciò significherebbe scrivere una storia della civiltà greca. Essere "virtuoso" ed essere "buono" significa per Omero essere in modo perfetto ciò che si è e che si potrebbe essere. Certamente questo porta anche alla felicità e all'utile, ma non sono tuttavia tali aspirazioni a guidare l'uomo alla virtù e alla bontà; in queste parole abbiamo in germe l'idea di *entelechia*. Ma "buono" può esserlo soltanto chi appartiene già ai "buoni", e chi

non ne fa parte non pretende mica di essere considerato *agathós*, così come non lo pretende per esempio Tersite (*Il.*, II, 217 sgg.), che tuttavia non si risparmia dall'elargire giudizi sugli altri e afferma, tra le altre cose, che Achille è migliore di Agamennone, anche se questi lo disprezza (239 sg.).[7]

Un eroe omerico può "ricordarsi" di essere nobile (oppure può dimenticarlo), può dire "perché ho imparato, perché sono abituato a essere nobile" (ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλός, *Il.*, VI, 444). Quando in seguito Pindaro pronuncia la massima: γένοι' οἷός ἐσσι μαθών, "diventa ciò che sei sulla base di ciò che hai imparato" (*P.*, 2, 72), sta invece facendo appello, con più forza che in passato, al discernimento personale e allo sforzo del proprio spirito.[8] Lo stesso, se non di più, vale per Platone, secondo cui chiunque sia "buono" "si occupa delle proprie cose" (τὰ ἑαυτοῦ πράττει), ossia raggiunge la propria perfezione. Se, tuttavia, nei primi tempi il buono "vale" qualcosa, prevalgono allora concezioni ferme e unitarie a proposito di ciò che è buono; ciò che si è appare anche agli altri. In una situazione di pericolo, in cui è tentato di fuggire dalla lotta, Odisseo dice: "So bene (οἶδα) che i vili (κακοί) fuggono, ma chi appartiene ai prodi (ἀριστεύσῃ) in battaglia deve resistere con forza" (*Il.*, XI, 404 sgg.); sta dunque riflettendo sul fatto di essere un "nobile" e, dal momento che lo "sa", adempie la virtù che è propria al suo ceto. L'elemento universale della predicazione "io sono un nobile" è dato dunque dalla casta: Odisseo non si richiama a un "bene" astratto, bensì alla cerchia a cui sa di appartenere.[9] È come se un ufficiale dicesse: "In quanto ufficiale devo agire in questo e questo modo", e si richiamasse così alle solide concezioni dell'onore della sua categoria.

ἀρετᾶν significa "prosperare", *areté* è ciò che la cavalleria dei primi tempi esige dall'azione. Per mezzo dell'*areté* il cavaliere realizza l'ideale della sua categoria, e allo stesso tempo si distingue dai suoi pari – vale a dire che il singolo non soltanto si adatta al giudizio della comunità, ma si distingue proprio in quanto singolo. A partire da Jacob Burckhardt si è sempre sottolineato il carattere ago-

nistico di ogni impresa greca. La ricompensa nella gara per l'*areté* è, fino nella più tarda età classica, la gloria e l'onore: è la comunità che dà al singolo la conferma del suo valore. Perciò l'onore, la τιμή, ha una parte ancora più importante dell'*areté* per la coscienza morale: perché l'onore risalta di più e si nota di più dell'abilità. Fin dalla fanciullezza il giovane nobile viene esortato a pensare alla gloria e all'onore; deve preoccuparsi del suo buon nome, deve far sì che gli altri lo avvicinino con il dovuto rispetto. L'onore è una pianta delicata: distrutta che sia, ne resta spezzata l'esistenza morale dell'uomo. Per questo è ancora più importante della vita: per la gloria e per l'onore il nobile mette in gioco la vita stessa.

Tre sono le forze che danno impulso all'azione finora incontrate nelle massime di virtù: il conseguimento dell'utile, la ricerca della felicità e lo sviluppo della propria capacità e del proprio valore.[10] Socrate stesso ha inserito, nelle sue riflessioni sulla morale, questi tre stimoli fondamentali all'azione, interpretandoli però a modo suo e sublimandone il significato – l'utilità, la felicità e l'onore, nel senso che si dà loro comunemente, non sono che impulsi egoistici, e dunque amorali.

La loro manchevolezza divenne evidente non appena l'uomo acquisì consapevolezza di potere e dovere dare forma alla propria vita. Comincia dunque già in tempi lontani. Il pensiero dell'utile può acquistare un certo senso morale e pure filosofico soltanto quando lo si consideri in relazione a un tempo opportuno. Chilone ammonisce: "Pensa alla fine"; se con ciò si fa riferimento a un lontano futuro, ecco che l'ammonimento si trasforma in una massima di virtù, in particolare se si tratta di rinunciare a un utile presente per un utile futuro.

Ai tempi della prima economia monetaria si accentua la consapevolezza che l'*areté* ("bravura" e "capacità") possa trovarsi legata all'ingiustizia. Si rafforza la convinzione ancora più antica secondo cui, se nel mondo le cose andassero come dovrebbero andare, il malfattore va punito.[11]

Nel mondo lavorativo, dove questo calcolo dell'utile ha uno

speciale valore, la constatazione che l'onestà dà infine i frutti migliori ci ha fatto scoprire massime come "l'onestà è la migliore astuzia", "le bugie hanno le gambe corte", "chi per bugiardo è conosciuto, anche se dice il vero non è creduto"; Teognide dice ad esempio: "Cerca di guadagnare onestamente il tuo denaro; alla fine sarai contento di aver seguito questo consiglio" (753 sgg.). Nella convinzione che il bene debba essere vantaggioso, e soprattutto il male dannoso, mette radici il pensiero della punizione. Ora, sia che la punizione si attui per mezzo della vendetta personale o per mezzo dello Stato o degli dèi, è sempre, in particolare nei primi tempi, il concetto dell'utile e del danno a prevalere. E ciò è dimostrato non soltanto dal fatto che la pena si "paga", ma questa forma di compensazione è presa a modello anche nei rapporti giuridici e penali dei tempi posteriori. Che la si chiami "legge del taglione" o "vendetta di sangue", la "giusta" punizione è sempre qualcosa di calcolabile; il quantitativo di danno che il malfattore soffre attraverso la punizione deve corrispondere al quantitativo di danno da lui causato: la stessa sapienza quantitativa e anticipatrice vale qui come nel calcolo dell'utile. Naturalmente non sono soltanto considerazioni di utilità ad aver condotto a istituire la punizione, al contrario: il movente primo è dato da profonde necessità morali. L'azione è possibile soltanto se ciò che avviene a questo mondo si svolge secondo un senso – un senso che non prevede che un'ingiustizia consegua il suo scopo. La convinzione che il buono viene premiato e il cattivo punito (e se non lui, allora i figli che continuano il suo io – e se non in questo mondo, allora nell'Ade, come avviene per Sisifo e Tantalo),[12] questa convinzione riduce dunque entro i confini dell'utilitarismo un più grande e più vasto pensiero – ma difficilmente questo pensiero si lascia concepire nella sua vastità. Così nell'uomo è radicata nel profondo la speranza (secondo Kant, nella *Critica della ragion pratica*, gli è addirittura necessaria) che il bene venga premiato e il male punito e, poiché è evidente che non sempre ciò avviene, sempre di nuovo si accende la riflessione sul significato del mondo, che sembra andare in pezzi se il bene non si rivela essere, sia

pure nel lungo termine, come pure qualcosa di utile.[13]

Lo stesso vale per la felicità, che, essendo nei primi tempi considerata cosa terrena, è ancora intimamente legata all'utile, da cui non sempre si lascia distinguere: le massime relativamente più raffinate mettono l'accento sulla sua durata. L'inibizione morale è raccomandata soprattutto in questa forma: sacrificare una felicità passeggera a una duratura. La passione, la cupidigia disturbano la felicità duratura, e il piacere, l'ἡδονή (*hedoné*), è una cosa discutibile perché di breve durata. A Solone si attribuisce il detto: "Fuggi il piacere che origina dispiacere"; e nei cosiddetti *Versi aurei* di Pitagora troviamo: "Pensa alla tua salute e abbi moderazione nel bere, nel mangiare e nell'esercizio fisico" (v. 32); oppure in Teognide: "Bisognerebbe mantenere il giusto mezzo fra la sete e l'ubriachezza" (v. 839); mentre Erissìmaco insegna nel *Simposio* di Platone: "Bisogna stuzzicare moderatamente il piacere, per non incorrere in malattia" (187 E). L'esperienza che le varie raffinatezze non si confanno all'uomo, e che invece la medicina amara o l'amputazione dolorosa possono ridare salute, sono forme continuamente ripetute e variate della massima che ammonisce a non fare soltanto quello che ci aggrada. "Essere sani è la cosa migliore" dice una vecchia canzone conviviale attica (Platone, *Gorg.*, 451 E). La salute è la felicità "duratura", una felicità modesta forse, ma maggiore di tutte le altre, appunto perché nella vita è quella che dura di più. Ma tale riflessione sul tema della salute presuppone a sua volta un concetto di corpo, di corpo "sano", inteso come unità. Dal momento che Omero, al contrario, del corpo conosce soltanto le "parti" (cfr. pp. 81 sgg.), non ha ancora a disposizione una parola per indicare ciò che è "sano", né la "salute" in genere;[14] parla tutt'al più di singole membra malate oppure deboli, ma non riconosce ancora il fatto che un organismo possa farsi portatore di proprietà permanenti. Ahimè però non ci è pervenuto materiale sufficiente per chiarire i dettagli di come questa concezione si sia via via trasformata.

Per le massime di virtù divenne ancora più importante il fatto

che si sviluppò un'idea di "salute" non soltanto in relazione al corpo, ma anche allo spirito. Il σαο-φρονεῖν, la condizione in cui le φρένες di qualcuno sono "salve", ovvero non sono andate perse,[15] diventa l'"essere di mente sana", mentre gli istinti e le passioni vengono espresse con πάθη (*pathe*), cioè come sofferenze. La σωφροσύνη (*sophrosyne*), l'assennatezza, è quel sapere che vede nella salute la misura del benessere e quindi della felicità, una conoscenza della natura organica, che si rivolge alla pratica, mentre il calcolo dell'utile era un sapere (applicato alla pratica) di quantità determinate, cioè una conoscenza di cose morte e delle loro precise relazioni matematiche. Anche nella *sophrosyne* il sapere è l'istanza davanti alla quale la morale deve legittimarsi. Nel contrasto fra passione e assennatezza ritorna il motivo delle parole di Atena a Achille: frenare la passione pensando al futuro. Ma nella concezione della *sophrosyne* il "freno" morale non viene più interpretato in senso religioso. Lo spirito e la conoscenza sono ora il risultato dello sforzo umano. Se anche l'assennatezza è contrapposta alle passioni e se in questo contrasto rivive l'antica distinzione omerica dello spirito come pensiero e dello spirito come azione, tuttavia per i Greci dell'era arcaica e classica essere "assennato" non significa affatto considerare *a priori* gli impulsi e le passioni come irrazionali, o addirittura come peccaminosi. La salute, che serve da modello per la *sophrosyne*, si giova anche dell'azione degli istinti, e quindi le esortazioni dell'assennatezza invitano bensì alla moderazione, ma sono ben lontane dal proibire il piacere.

Che cosa sia poi la salute è, come abbiamo detto, difficile da determinare, anche qualora la si voglia concepire, come fa per esempio Erissìmaco in Platone, come armonia dei diversi impulsi naturali.[16] Erissìmaco si ricollega alla dottrina degli elementi di Empedocle: la "giusta" miscela dei quattro elementi produrrebbe la salute, e il prevalere di uno degli elementi sugli altri sarebbe causa di malattia. Quando però considera la tensione armonica dei contrari come l'essenziale, è al pensiero di Eraclito che si sta rifacendo. L'idea dell'armonia in relazione al sano e al giusto ha ac-

quistato molta importanza presso i Greci: è così che questa idea, e di conseguenza quella di ordine e di misura, diventano per loro dei veri e propri ideali, che ricorrono difatti in molte massime positive. Tuttavia rimane difficile affermare che cosa sia questo ideale, ed è per questo che le massime negative dicono di più di quelle positive: così per esempio μηδὲν ἄγαν ("nulla di troppo") dice di più che μέτρον ἄριστον ("la misura è la cosa migliore"), perché dire che cosa sia l'ordine, l'armonia, la misura, è altrettanto difficile che dire cosa sia la salute – è più facile definire la trasgressione della norma, che la norma stessa.

Se la morale viene commisurata alla felicità, allora il richiamo va al senso di benessere, all'εὖ πράττειν e allo stato d'animo che lo accompagna. La morale viene quindi subordinata all'estetica – e in effetti la *sophrosyne* è una specie d'intuito artistico nei confronti della misura e della forma nel campo della morale. Man mano che l'armonia diventa per i Greci un valore supremo nell'arte, acquista sempre maggiore rilievo anche nelle massime etiche.

Ma soprattutto felicità e morale sono collegate l'una all'altra nel senso che a una cattiva azione compiuta si ripensa di malavoglia: sensazione, questa, che può intensificarsi fino all'amaro pentimento e alla cattiva coscienza. La cattiva coscienza è del resto una condizione che soltanto Euripide scoprirà, e che presuppone una sviluppata facoltà d'introspezione.[17] È vero che la credenza nelle Erinni viene prima – credenza che, almeno per quanto riguarda il delitto di sangue, rappresenta in forma mitico-religiosa ciò che noi percepiamo in termini di orrore per l'azione compiuta – ma ciò che indichiamo con "cattiva coscienza" appare nei primi tempi come vergogna, come senso di disagio di fronte agli altri uomini, come nel caso di Elena nell'*Iliade*.[18] Se le teorie morali eudemonistiche traggono dalle manifestazioni del rimorso la conclusione che un senso sottile e raffinato della felicità e dell'infelicità rappresenti una base sufficiente per la morale, ci viene da chiederci come mai un'azione cattiva ma vantaggiosa, o un piacere peccaminoso, lascino dietro di sé un senso di disgusto, se non ap-

punto perché la moralità è qualcosa di diverso dall'aspirazione al piacere e al vantaggio. E così le riflessioni intorno alla felicità e alla morale, come già quelle intorno all'utilità e alla morale, non si accontentano di prospettare come premio alla moralità un appagamento completo dei desideri: alla vita virtuosa viene promessa in premio una duratura felicità "interiore", la quale non proviene da nient'altro se non dalla sensazione di non aver compiuto nulla di male. Questi pensieri li troviamo per la prima volta in Socrate, ma una loro prima forma è da rintracciare in quelle concezioni religiose proprie degli orfici e di simili sette religiose, che a colui che avesse condotto una vita pura promettevano una vita beata nel regno dei morti. Se in questo caso la felicità duratura è premio alla vita virtuosa, la cosa più importante non è per gli orfici, come neppure per Socrate, l'aspirazione alla felicità, bensì l'aspirazione a una vita "pura". Tanto presso gli orfici quanto in Socrate la "purezza" non viene meglio definita che come assenza di "macchia", che si tratti di "macchia" in senso religioso e cultuale o in senso morale. Anche la speranza che la vita virtuosa possa conseguire una felicità duratura, così come la convinzione che la colpa deve venir punita, ha origine dall'esigenza che al mondo le cose si svolgano secondo giustizia.

L'aspirazione al valore e all'onore – il terzo movente dell'azione – si fonda sulla speranza di una gloria duratura. La gloria è per il Greco primitivo quella forma d'immortalità che è concessa anche al mortale. L'aspirazione all'*areté* mira allora più lontano dell'aspirazione all'utile e alla felicità, che induce l'uomo a preoccuparsi soprattutto della durata della propria vita. Peggiore dunque di ogni male e infelicità è l'onta, a cui si deve preferire la morte. Di qui, come dimostreremo, ha origine l'idea che colui che tende alla virtù deve rivolgere il pensiero oltre la propria vita. Omero e molti poeti arcaici dicono – e ciò corrisponde ad antichissime concezioni indogermaniche[19] – che la gloria vive in eterno nella parola del poeta, e il nome glorioso è di fatti tramandato nel verso che vince il tempo.

L'"utile", la "felicità" e lo "sviluppo del proprio io", questi moventi "egoistici", non sono in fondo immorali; ma per ogni morale ha essenziale importanza anche il riguardo per ciò che va al di là della dimensione del singolo: di certo, per chi aspiri alla gloria attraverso lo sviluppo del proprio io, è sempre la comunità che deve riconoscerne il valore.

Ma prima di esaminare come dalla comunità si leva l'esortazione alla virtù, dobbiamo considerare ancora un divieto molto semplice e chiaro, che è bensì morale ma non ha nulla a che fare con i moventi dell'azione appena menzionati, né nasce da una qualche forma di altruismo. Questo divieto ci permetterà di comprendere il rapporto fra l'elemento morale e i moventi "personali", e quali riguardi verso la comunità l'epoca arcaica esige dall'individuo: si tratta del divieto di mentire.

Appena il bambino incomincia a parlare, impara che non è bene dire una cosa e poi il suo contrario, oppure dire una cosa e poi farne un'altra. La vita nella comunità è possibile soltanto se ci si può fidare l'uno dell'altro. Così si è creato, con il giuramento, un nobile e sacro mezzo per dare validità alle asserzioni. Al tempo della lirica arcaica si formano comunità che si basano su opinioni comuni, come i partiti, le sette e altre associazioni, mentre la menzogna, l'inganno, la finzione diventano colpe particolarmente gravi.[20] Per il filosofo, poi, il comandamento di non mentire diventa un obbligo. Il pensiero esige infatti coerenza; è anzi un affannoso sforzo di liberarsi dalle contraddizioni. Socrate e Platone esigono la sincerità, ma non soltanto dal filosofo che aspira alla conoscenza attraverso il pensiero, bensì da ogni uomo morale, in quanto fondano l'azione sulla conoscenza; e vorrebbero la stessa coerenza anche nell'azione, cosicché nessuna azione avesse a smentire le altre; l'ὁμολογουμένως ζῆν ("vivere in accordo con sé stessi") dei filosofi successivi si annuncia qui per la prima volta, ma neanche questo è sufficiente a determinare il vero e il bene in modo positivo. Così come nella logica anche nell'etica la coerenza non fa che escludere l'errore o il falso, senza con ciò dare alcuna

risposta al problema della verità e della virtù.

Per quanto evidente possa sembrare la massima "non mentire!", per quanto venga ripetuta nelle forme più svariate, nei primi secoli non è mai stata presa troppo sul serio; e infatti, proprio al sorgere della poesia greca, troviamo esaltata la figura del grande mentitore, Odisseo. Ma questi non mente come un bambino che parli abbandonandosi all'immaginazione e al desiderio, senza preoccuparsi di esser coerente e di evitare contraddizioni, bensì mente come può farlo un adulto, preoccupandosi cioè di non venir colto in contraddizione; il suo mentire non si può chiamare premorale, dato che la bruttura della menzogna, al suo tempo, non era ancora nota. Non si pone neanche al di là del bene e del male, come il barone di Münchhausen, che, con le sue fantasticherie e storielle, rimane in fondo al di fuori della vita terrena. Odisseo è un eroe che deve essere preso sul serio, e la sua menzogna viene scusata poiché serve a giustificati interessi. Nella scala dei valori la verità non è al primo posto. Che tuttavia, fin dai primi tempi, la figura di Odisseo sia apparsa discutibile è provato dall'episodio della lite per le armi di Achille, che dovevano essere assegnate al migliore dei Greci: Aiace non riesce proprio ad accettare l'idea che le riceva Odisseo. Il soldato onesto viene così contrapposto a quello astuto, e si rivela l'unilateralità di entrambi: se a Odisseo manca la sincerità e la dirittura, a Aiace manca la saggezza e l'abilità. L'*areté* del primo sta nel fatto che riesce a trovare sempre una via d'uscita, mentendo di fronte ai suoi nemici e di fronte a quelli che potrebbero diventarlo. Non mente però soltanto per la propria sicurezza personale, ma anche a vantaggio dei Greci, a vantaggio dei compagni e della famiglia. Di fronte agli estranei, la sicurezza personale e l'utile dei familiari hanno più valore per lui della verità. È Odisseo stesso a esprimere il pensiero che lo guida nell'azione, ovvero quando augura ogni bene a Nausicaa: "Una coppia di sposi felici sono causa di dolore ai nemici, ma di gioia agli amici" (πόλλ' ἄλγεα δυσμενέεσσιν, χάρματα δ' εὐμενέτῃσι, VI, 184; la stessa formula si trova già in *Il.*, III, 51). Esiodo (*Op.*, 353), Archiloco (23, 13 W) e Saffo (25, 6) ripetono questa massima, mentre Solone

prega le Muse: "Concedetemi ricchezza e credito e con ciò (!) la possibilità di essere fonte di gioia agli amici e di amarezza ai nemici" (1, 5).[21] Quando il tiranno Ipparco fa incidere sulle erme, che erano state erette lungo le vie maestre dell'Attica, alcune massime di virtù, una di queste dice: "Ti accompagni il senso della giustizia"; e un'altra: "Non ingannare l'amico". Questa limitazione nei confronti dell'amico non corrisponde precisamente (diremmo noi) a un senso di giustizia: è dunque permesso ingannare il proprio nemico? Queste massime allora non posseggono quel carattere di universalità che presentano a prima vista. Sono dirette piuttosto a quelli che passano per la strada, e quindi soprattutto ai contadini che vogliono vendere la loro merce sul mercato di Atene: vengono ammoniti a non ingannare i conterranei.

Se prima abbiamo imparato a conoscere la morale come utilità in relazione al tempo, ora ci si presenta come utile in relazione alla comunità; nella cerchia dei familiari, dei φίλοι (*philoi*, vale a dire, in origine, quelli che appartengono a qualcuno), ciascuno pensa all'utile comune e nessuno reca danno agli altri. Evidentemente, sebbene questo sia un elemento importante di ogni morale, non è ancora il grado più alto della moralità, dal momento che si presenta anche negli animali, se è vero che "lupo non mangia lupo": è questa una morale che vige anche fra i malfattori (Platone, *Rep.*, 361 C). Dei ciclopi che non hanno costumi civili dice l'*Odissea* che ciascuno detta legge ai figli e alle mogli, ma che l'uno non si cura dell'altro (IX, 114); sono pertanto "sacrileghi", selvaggi e ingiusti (IX, 175) e non si curano degli dèi (IX, 275 sg.). La vita di clan, dove soltanto le mogli e i figli sono considerati come "amici", è dunque "barbarica". È vero che gli altri ciclopi sono pronti ad accorrere in aiuto di Polifemo quando questi li chiama, ma chiunque venga da fuori è un nemico a piede libero, e nessuna pietosa riverenza offre protezione allo straniero smarrito. Già l'*Odissea* esige dunque da una vita civile una condotta che non si fondi esclusivamente sul rapporto di amicizia e inimicizia. I ciclopi sono "empi" e "ingiusti", dal momento che il recar danno illimitatamente a chi non è amico offende la religione e la giustizia. Se

nei primi tempi le concezioni religiose hanno una parte importante nelle massime etiche, spesso in queste si nascondono antichi "tabù". L'αἰδώς (*aidós*), il timore o il pudore, per esempio, è in origine il sentimento che si prova dinanzi al sacro; e impronta religiosa ha in Omero il rispetto per i genitori, per il re, ma anche per il mendicante e per colui che chiede protezione: questi certo non hanno diritti, ma stanno sotto la protezione della divinità. *Aidós* significa però anche il rispetto per i propri pari, perde quindi in questo caso il suo carattere religioso ed entra già nella sfera delle forme sociali di cortesia. Poiché l'onore ha tanta importanza per la vita morale, il rispetto di questo onore, cioè l'*aidós*, diventa un possente sostegno nella costituzione della società civile;[22] è su questo sentimento che si fonda l'autorità e la gerarchia della società primitiva, il cui antico ordine è ritenuto sacro, perché stabilito dagli dèi, come dicono i miti che narrano del sorgere e del formarsi delle istituzioni esistenti. Molte massime di carattere religioso raccomandano di non "muovere" il santo – c'è quindi un profondo conservatorismo nelle esortazioni all'*aidós*, nei divieti di toccare ciò che è sacro. L'*aidós* religioso è nei primi secoli il mezzo più potente per porre un "freno" all'uomo: Atena infatti ammonisce Achille a non abbandonarsi al suo selvaggio impeto, a non offendere il pio sentimento del rispetto.

Accanto a queste massime negative di origine religiosa, abbiamo anche vere massime etiche positive che risalgono a un tempo più antico e che regolano i rapporti con il prossimo. Le βουζύγειοι ἀραί (*buzygeioi arai*) ateniesi esortano per esempio a indicare la strada al viandante, a offrire fuoco al vicino quando questi lo richieda, a dar sepoltura a un cadavere trovato per via e altre cose del genere.[23] I Greci sono stati molto parchi di consigli come questi, ad assumersi una fatica a vantaggio del prossimo: le massime che abbiamo citato esigono che si dia aiuto soltanto in particolari casi di necessità. Sono massime evidenti di per sé, poiché ognuno può trovarsi in una situazione simile, ed è quindi vantaggioso attenervisi. Vale anche in questo caso il calcolo *do ut des*. Del resto

questi antichi precetti religiosi non appartengono alla "legge", dato che la giustizia e i giudici non fanno alcunché per salvaguardarli. I Greci non hanno conosciuto un più vasto e vero sentimento d'amore per il prossimo, né il senso sociale della responsabilità; soltanto di rado e in forma indecisa l'amore materno è preso come esempio di moralità – ad esempio nel *Simposio* di Platone dove a un certo punto, proprio quando sembra affacciarsi l'idea della *charitas*, il fatto che gli animali si espongono per i loro piccoli non viene considerato come una forma primitiva di morale, ma come "amore per l'eternità" (207 A). Soltanto gli amici sono presso i Greci e i Romani tenuti ad aiutarsi l'un l'altro; con molta freddezza si calcola in precedenza che i "benefici" dell'amico servono all'"utile comune".[24]

È soprattutto il diritto a porre un freno all'impulso di danneggiare il nemico. Il diritto costituisce una nuova comunità, al cui utile provvede e che gode della protezione della legge, lo "Stato". Ma così il diritto resta limitato, almeno in un primo tempo, a una cerchia in cui l'utile può essere imposto anche con la forza, mentre la virtù non presuppone alcuno Stato. Per il bene della comunità il diritto impedisce che uno nuoccia all'altro con l'inganno o con la violenza. Per il cittadino il giusto deve possibilmente coincidere con l'utile, o piuttosto l'ingiusto deve corrispondere al dannoso, in quanto il delitto viene punito; a questo modo però non sorge né viene applicata nessuna vera morale, poiché l'uso della violenza non è "morale" neppure nel caso della giusta punizione, e tantomeno è morale agire rettamente per paura del castigo o limitarsi a obbedire alla legge.

Per quanto il diritto non sia all'altezza di ciò che si esige dalla morale, ha tuttavia approfondito la riflessione sulla morale stessa. Non cercare il proprio utile a danno degli altri, né una felicità che sia causa di dolore al prossimo, né la dignità o il potere a spese degli altri: sono questi i princìpi morali che si nascondono dietro a quelli giuridici, e l'uomo ne ha preso coscienza nella *polis* attraverso il diritto positivo. La massima "non fare agli altri quello che

non vorresti fosse fatto a te" si impone immediatamente, fuori di qualsiasi riferimento al vantaggio del singolo o della comunità, poiché esige coerenza nel pensiero riguardante l'azione, e supera quindi ogni considerazione utilitaristica. Per i Greci l'obbligo di adoperare una stessa misura per le proprie azioni e per quelle degli altri è implicito fin da principio nell'idea del diritto. Il diritto, δίκη (*dike*), è la parte che tocca a ciascun individuo. *Suum cuique* sarebbe la massima giuridica positiva; δικαιοσύνη (*dikaiosyne*), la giustizia, è la tendenza ad agire nella propria cerchia in modo che ognuno riceva quello che gli spetta e non passare i limiti della propria cerchia. Ma come determinare la parte che spetta al singolo? Nel diritto di proprietà, che fornisce il modello a questa concezione del diritto, è la tutela della proprietà e la "giusta" punizione di ogni sopruso. Qui veramente il bene non è altro che il male non compiuto.

In realtà, le esigenze morali positive che la primitiva comunità greca impone al singolo, e che il singolo riconosce, non sorgono dall'idea del diritto, ma dall'*areté*.

Al "valore" e alla "capacità" l'uomo può aspirare anche per moventi egoistici, ma la comunità conferisce a questa aspirazione un valore ben diverso che alla brama di vantaggi o di felicità: essa aspetta o addirittura esige l'ἀρετή, e l'uomo può essere tanto persuaso di servire con la sua azione a un bene sovrapersonale e universale che la definizione di cosa sia egoista o altruista perde qui ogni valore. Ma che cosa esige la comunità dal singolo? E in che cosa vede il singolo, da parte sua, l'universale e l'eterno? Intorno a questi problemi si aggira la riflessione sull'*areté* nell'epoca arcaica.

Finché il singolo riconosce gli stessi valori che riconosce la comunità, anche l'azione quotidiana acquista la sua dignità, poiché corrisponde agli usi della tradizione; ogni atto particolare della vita, come l'alzarsi al mattino, il pasto e così via, viene consacrato dalla preghiera e dal sacrificio. I grandi avvenimenti della vita poi, come la nascita, le nozze e le cerimonie funebri, sono severamente fissati dal culto in forme eterne. La vita porta un'impronta dura-

tura, divina, e ogni azione assume così un valore sovrapersonale. Nessun dubbio sorge sul senso della vita, e gli usi tradizionali vengono rispettati in quanto si mantiene fede a questo ordine sacro.

Le virtù e le imprese individuali del singolo trovano in questa società un naturale riconoscimento. In Omero all'impresa di particolare valore è assegnata anche una particolare durata: il canto del poeta è portatore di gloria e d'immortalità. Ma già Omero fa distinzione tra i diversi valori, come risulta dalla storia già citata della lite per le armi di Achille, in cui sorgono discussioni intorno alle virtù. Già nella parola *areté* si nasconde una tendenza alla differenziazione dei valori, dal momento che è possibile parlare delle capacità di uomini diversi e di cose diverse, e man mano che nuovi strati sociali acquistano consapevolezza del proprio valore, sempre meno si adattano all'ideale di virtù imposto dall'antica classe della cavalleria. Si scopre così che le vie degli uomini sono diverse, e che nelle professioni più diverse si può giungere a una particolare *areté*. Se la società aristocratica era tenuta unita e aveva il proprio fondamento in una concezione unitaria di virtù, ora ci si chiede che cosa sia la vera virtù. La crisi dell'ordinamento sociale è nello stesso tempo crisi dell'ideale, e quindi della morale. Archiloco dice che uomini diversi rallegrano in modo diverso il loro cuore (fr. 41); dice però nello stesso tempo (e anche qui è rielaborato un pensiero che affiora già nell'*Odissea*): "Diversa è la mente dell'uomo a seconda del giorno che Zeus manda; e il suo pensiero muta col mutare del momento" (fr. 68, cfr. pp. 138 sg.). Ma questo differenziarsi delle forme della vita umana porta all'incertezza: l'uomo sente di essere mutevole, sente di essere esposto all'influenza di cose diverse, e questa consapevolezza lo induce, nell'era arcaica, ad approfondire la meditazione morale. Il problema del bene diventa così problema del duraturo.

La discussione sulle virtù è svolta soprattutto nell'elegia. Diversi poeti elegiaci ci elencano le diverse *aretai* e le esemplificano spesso con esempi mitici, per chiarire caso per caso la loro posizione di fronte ai diversi valori della vita. L'ultimo della serie è

Teognide (699 sgg.) il quale nota con indignazione che per la massa nulla ha più valore della ricchezza, cioè dell'utile materiale, che è dunque per lui, diversamente che per i suoi predecessori, l'opposto della virtù.

Il primo a occuparsi di questo problema è Tirteo; le sue massime incitanti al combattimento sono espressione dell'ideale spartano, o meglio, pongono le basi di questo ideale. Tirteo riconosce soltanto il valore di colui che combatte per la patria.[25] Respinge espressamente, in quanto insignificanti, tutte le altre capacità e abilità: la velocità del corridore che si afferma nella lotta sportiva, la forza del lottatore, la bellezza del corpo, la ricchezza, la potenza regale, la facilità d'eloquio. Certo, anche nell'*Iliade* l'affermazione di fronte al nemico è la vera prova del valore di un uomo, ma non in modo così esclusivo. Le figure degli eroi di Omero ci appaiono splendide appunto perché sono ricche di virtù umane: Achille non è soltanto valoroso, ma anche bello e di "piede veloce", sa cantare e così via. In seguito a questa restrizione dell'ideale umano, Tirteo dà maggior rilievo, rispetto a Omero, alla gloria del valoroso e alla vergogna del vile: il caduto sul campo di battaglia diventa addirittura immortale (9, 32). La ragione di questa unilateralità risiede nel fatto che si sta consolidando una comunità che pretende di più dal singolo – in particolare Sparta, che, nel momento del pericolo durante le guerre messeniche, richiese il tutto per tutto ai suoi cittadini. La comunità è ciò che dura nel tempo e a cui il singolo mortale deve sacrificarsi: continuerà a vivere nel ricordo collettivo. Ma neppure in Tirteo queste pretese della comunità dànno origine a una morale assillante, né si esige in lui il servizio cieco e brutale o il sacrificio servile; Tirteo esalta anzi l'impresa del singolo come atto degno di gloria, e soprattutto incoraggia lo sforzo individuale dello spirito, per "rendere grande" il proprio *thymós*.[26]

Già Callino (nel Settimo secolo a.C.) interpreta a modo suo motivi dell'*Iliade*. Ammonisce i giovani della sua patria a non abbandonarsi tranquillamente all'ozio come in tempo di pace:

> La guerra impegna tutto il paese, partite dunque contro il nemico.[27] Anche morente il guerriero deve per l'ultima volta vibrare la lancia, poiché è cosa onorevole e splendida combattere contro il nemico, per il proprio paese, per i propri figli e la fedele consorte. E la morte verrà quando le dee del fato la prepareranno filando [...]. Non è concesso all'uomo evitare la morte, neppure se discenda da progenitori immortali. Spesso qualcuno si sottrae al combattimento e ritorna a casa, e a casa lo coglie la morte. E costui non avrà onore.

La principale ragione per cui si raccomanda qui di combattere per il proprio paese, dunque per un vantaggio più ampio del vantaggio personale, è che, in tal modo, anche la propria famiglia viene difesa dai nemici. Questo, si capisce, è un motivo omerico, ma in certi particolari Callino va più in là di Omero. Ettore dice ai Troiani nella battaglia: "Ora combattete tutti contro le navi dei Greci. Chi è colpito e cade, dovrà morire. Non è cosa indegna per lui morire difendendo la patria. Ma la sua donna e i suoi figli avranno sicurezza per il futuro, e così la casa e i beni, quando i Greci saranno ritornati in patria" (*Il.*, XV, 494 sgg.). Ettore dice: "Non è cosa indegna difendere la propria patria"; e Callino: "È cosa gloriosa e splendida combattere per la propria patria". Al posto della parola "difendere" abbiamo qui la parola "combattere", e soltanto qui il valore della lotta viene degnamente riconosciuto. Poi arriva Tirteo, che dice addirittura: "Bello è per un uomo forte morire nelle prime file, combattendo per la patria" (6, 1). Non esalta soltanto la difesa, e neppure soltanto la lotta, ma addirittura la morte, e non solo come onorevole e splendida, ma come "bella".[28]

Non solo: Callino e, come abbiamo visto, con maggiore insistenza Tirteo,[29] raccomandano l'eroismo in nome della gloria e del timore della vergogna; in ciò Callino segue Omero (cfr. per esempio *Il.*, V, 532; VI, 521). Ci porta però altre ragioni, similmente derivate da motivi dell'*Iliade*: "La morte viene quando il destino lo vuole. Spesso uno è sfuggito alla battaglia ed è poi morto a casa". Ciò si riconnette a quanto dice Ettore in una situazione però del tutto diversa, ovvero quando prende congedo da Andromaca prima di partire per la battaglia, e dice: "Non rattristarti troppo il cuore: nessuno mi farà scendere all'Ade contro la volon-

tà del fato (al di là del fato). Poiché nessuno, vile o valoroso che fosse, è mai sfuggito, dappoiché nacque, al proprio destino" (*Il.*, VI, 486).

C'è comunque una bella differenza se qualcuno dice "bisogna pur morire, prima o poi", come fa Ettore pensando al combattimento in cui troverà la morte, o se ci si richiama a questa legge della vita per esortare un altro all'eroismo.

In Tirteo, che considera addirittura "bello" morire per la patria, una riflessione di questo genere, in cui si presuppone che la morte sia un male doloroso, passa naturalmente in seconda linea. Tirteo dice: "Combattere con coraggio e morire vogliamo per il nostro paese e per i figli, senza preoccuparci della nostra vita" (6, 14), oppure: "Il valoroso è bello quando è caduto nelle prime file" (7, 30), o addirittura: "Ognuno deve andare col suo scudo in prima linea, considerare la propria vita come nemica, e aver cara la morte come la luce del sole" (8,4). Già la formulazione paradossale lascia intendere qual è la reale esigenza posta qui all'uomo, e altri versi della stessa poesia dimostrano che Tirteo, in questa occasione, supera il suo stesso pensiero, perché poco dopo troviamo: "Coloro che rimangono l'uno all'altro vicini e coraggiosamente si lanciano nella mischia e nelle prime file, non muoiono in tanti" (8, 11). Anche questo è un pensiero derivato da Omero; ma quando nell'*Iliade* un condottiero ammonisce durante il combattimento ("Siate uomini e abbiate coraggio, abbiate vergogna l'uno dell'altro nel combattimento, poiché se gli uomini hanno vergogna (rispetto, riguardo) l'uno dell'altro, sono più quelli che si salvano di quelli che vengono colpiti. Ai fuggitivi non resta né gloria né onore", V, 529; XV, 561), il suo ammonimento è del tutto logico e comprensibile, dal momento che la battaglia infuria ed è effettivamente pericoloso fuggire. Tirteo cerca invece con questo accenno di portare i guerrieri in primissima linea; e poiché è di certo al valore, non alla viltà, che vuole esortare, la sua massima "i valorosi non cadono così facilmente come i vili" implica il pensiero che la morte sia qualcosa di doloroso. Nell'interpretazione che

Orazio dà di queste parole di Tirteo ("Dolce cosa e onorevole è morire per la patria, la morte perseguita anche colui che fugge [...]", C., 3, 2; 13)[30] vediamo che, nell'enfasi dell'ammonizione, un pensiero grande e profondo minaccia di scadere a vuota frase.

Tirteo è, a quanto sembra, il primo che, mentre incominciano a delinearsi le differenti interpretazioni delle virtù, cerchi di formarsi un'idea chiara e unitaria di che cosa veramente sia l'*areté*. Ma è forse ancora più importante il fatto che non si limiti a scorgere l'unità sovraindividuale in cui il singolo vive e per cui deve mettere in gioco la vita, nella famiglia o nella patria concreta, ma che cerchi, per la prima volta, di cogliere questa entità in forma più astratta: "È uno ξυνὸν ἐσθλόν, un bene comune, per la città e per il popolo, che un uomo si dimostri valoroso in battaglia" (9, 15). Qui si affaccia per la prima volta l'idea dello Stato.[31]

Fuori Sparta le massime di virtù assumono una direzione diversa, sebbene anche ad Atene, in tempo di guerra, sussista l'obbligo di sacrificarsi all'occorrenza per la patria. Pure Solone, nelle sue elegie di carattere esortativo, dice che gli uomini possiedono virtù differenti, ma non svaluta le diverse forme virtuose a vantaggio di una di queste: constata semplicemente il fatto che gli uomini perseguono le loro mete per vie diverse. Tutte le vie sono ugualmente buone o cattive: nessuno scorge la fine della propria, Zeus soltanto la conosce. A questo motivo delle mete distinte si aggiunge anche l'altro motivo archilocheo, quello della debolezza e della fragilità dell'uomo, che non può aggrapparsi a nulla di duraturo. Che Solone elenchi una dopo l'altra le *aretai* delle diverse professioni, dimostra come una nuova società borghese viene a contrapporsi all'antico ordine aristocratico: ossia non riconoscendo più l'ideale unitario di una casta dominante. E se questa differenziazione determina un rilassamento del rigore morale e minaccia di rendere relativo il valore etico, Solone allontana il pericolo introducendo nella riflessione sull'*areté* il concetto del diritto punitivo. Per quanto incerto sia il cammino dell'uomo, una cosa, dice Solone, si impone con la sicurezza delle leggi naturali: il fatto che l'ingiusti-

zia viene punita, sia pure nei figli o nei figli dei figli. In questo modo Solone collega due motivi diversi: Archiloco aveva concepito la vita come un continuo salire e scendere, un grande "ritmo". Solone vede questo ritmo nel diritto, nella legge: alla colpa segue la punizione. Se Archiloco diceva: "Ogni grandezza è destinata a cadere", Solone dice: "La grandezza raggiunta con l'ingiustizia è destinata a cadere" (cfr. pp. 250 sg.). Questa giustizia è un che di davvero duraturo, ed esercitarla costituisce la massima *areté*. Quando Solone si schiera così in favore della giustizia, è la ragione stessa che lo spinge ad agire in questo modo e a condurlo oltre tutto ciò che Esiodo, e anche Archiloco, avevano potuto dire in proposito: non è perché sia stato personalmente offeso, né per indignazione di fronte a un'ingiustizia sofferta, che prende posizione contro l'ingiustizia. Non difende interessi personali in nome del diritto, ma difende l'ordine e l'equilibrio nello Stato. Non la debolezza, non il risentimento lo spingono a cercare un valore di carattere universale in cui trovare sostegno (è così che Callicle nel *Gorgia* immagina che sorga il diritto); è mosso invece dall'idea istintiva che ciascuno deve avere ciò che gli spetta e da un vivo senso della dignità e del valore del diritto. Naturalmente il senso di giustizia di Solone è ancora legato alla religione: crede con fede incrollabile che gli dèi puniscano l'ingiustizia, in particolare che Atena protegga la sua città, e che così il retto agire riceva la meritata ricompensa. Ma che il suo interesse fosse rivolto soltanto alla giustizia e non ad altro ebbe modo di provarlo quando fu lui stesso al potere: Solone ha compiuto il gesto sorprendente di rinunciare alla tirannide che era già nelle sue mani. E fu accusato di stoltezza e d'ignavia, per non aver accettato la "cosa nobile" (così si definiva in forma ingenua il potere) che un dio gli aveva dato. Solone si difende in una poesia che ci è in parte pervenuta: "La patria ho risparmiato, e il potere e la tirannide non ho voluto, e di ciò non sento vergogna anche se mi rinfacciano di aver così macchiato la mia gloria. Con l'aiuto degli dèi ho compiuto la mia promessa; non amo valermi della violenza della tirannide" (fr. 23). E in altri versi dice: "Potenza e diritto ho riuniti e ho scritto leggi

ugualmente per il buono e per il malvagio, il giusto diritto a ciascuno adattando" (fr. 24). Che nell'Attica dei primi secoli un uomo cui cadde in sorte il potere non l'abbia esercitato, ma vi abbia rinunciato per amore della giustizia, è cosa che ha avuto conseguenze incalcolabili per la vita giuridica e politica della Grecia e dell'Europa. Certo le conseguenze immediate del suo atto delusero amaramente Solone, a cui toccò vedere come Pisistrato si impossessò della tirannide, o piuttosto come il popolo, di propria iniziativa, gliela diede in mano. Ma l'idea alla luce della quale Solone aveva risolto i contrasti interni della vita politica di Atene e che aveva espresso nelle sue poesie, l'idea cioè che il diritto è qualcosa di duraturo, di superiore all'uomo e che questo, e non la violenza, rappresenta la norma della vita statale, questa concezione è ormai indissolubilmente connessa alla vita politica, malgrado tutte le volte in cui ne è stato fatto cattivo uso o che è stata accantonata. Questa idea risorse nello Stato attico del Quinto secolo, e la sua profondità morale venne ulteriormente sviluppata: il singolo imparò a sentirsi responsabile delle proprie azioni.

Mentre a Sparta e ad Atene la riflessione sulle *aretai* porta a riconoscere l'importanza dello Stato e della giustizia, gli ionici Mimnermo e Senofane giungono a conclusioni del tutto diverse. La diversità fra gli uomini è per Mimnermo diversità nel dolore: uno diventa povero, un altro è senza figli, un terzo ammalato – l'unica cosa lieta sono la giovinezza e l'amore (fr. 1 e 2). E la massima che trae da questa constatazione è "goditi la vita" (fr. 7). Consapevolmente rinuncia all'utile, alla felicità e alla capacità che durano nel tempo: l'"onore", secondo lui, spetta soltanto alla giovinezza (fr. 5), il vecchio è odiato dai fanciulli[32] e disprezzato dalle donne (fr. 1, 9). Consapevolmente mette da parte ogni obbligo verso la comunità e diventa "unilaterale" come Tirteo, ma in senso opposto. La vita ha perduto ciò che le conferiva solidità. Mimnermo non vede al di là dell'uomo alcunché di duraturo, e non gli rimane che il piacere del momento, dato che la vita è così breve e passeggera. Gli elementi della moralità che abbiamo considerato finora non sono da lui presi in considerazione. Ma poiché Mim-

nermo è un vero poeta, rimangono i suoi versi che risuonano con più forza di quelli di Tirteo e di Solone, e insieme rimane il suo pensiero della caducità di ogni cosa bella. La dolcezza del discorso, che in Omero è asservita a uno scopo oggettivo, diventa qui valore a sé, e la conoscenza non porta all'azione, ma a riconoscere la nullità della vita. Il sapere scettico e il fascino della forma artistica sono valori che hanno ricevuto solo più tardi generale riconoscimento,[33] e tuttavia meglio si accordano alla forma d'arte giocosa che non alla massima etica.

Come Tirteo, anche Senofane non dà valore alle *aretai* che erano tenute in considerazione presso i Greci, come la lotta, il pugilato, la corsa; raccomanda invece la propria "saggezza", che è più utile allo Stato. E quando afferma, a titolo di raccomandazione, che questa è "causa di gioia per la città", "riempie i forzieri della città" e contribuisce a una vita legalmente ordinata molto di più del tanto ammirato esercizio fisico (2, 19-22), mostra di valutare la virtù alla stregua del vantaggio della *polis*, cioè del "bene comune", come lo chiamava Tirteo. Ma il suo interesse propriamente morale ha sede altrove: poiché ha osservato che gli uomini creano gli dèi a loro immagine, vuol insegnar loro a conoscere una divinità che non sia goffamente antropomorfa, ma (nella misura in cui lui stesso può formulare questo concetto) puro spirito. Senofane misura dèi e miti al metro della virtù borghese, e li dichiara inaccettabili: lo spirito non conosce avidità né passioni, è il solo a essere duraturo, stabile, senza mutamento. Se Senofane raccomanda la saggezza come la virtù più alta, a guidarlo è allora ciò che considera il "duraturo". Risulta così che anche in questo caso l'aspirazione all'*areté* è l'aspirazione del mortale all'immortalità.

Tutte queste riflessioni sull'*areté* che vanno a determinare quello che la collettività esige dal singolo portano dunque dal campo morale a quello metafisico. Gli impulsi egoistici vengono infatti limitati indirizzandoli all'utile, al vero, al duraturo, cioè a quello che ha esistenza eterna. Rivive così in queste speculazioni un motivo essenziale della religione olimpica, che concepisce gli dèi so-

prattutto come immortali.

Il rispetto per il prossimo era richiesto nella sfera dello Stato e del diritto. Nel diritto queste esigenze si riducevano essenzialmente alla proibizione di recare danno agli altri. Per quello che riguarda lo Stato, esisteva l'esortazione a combattere e, se necessario, a morire per la patria. Massime che esortino ad agire a favore della comunità, invece, non si trovano: mai viene richiesto per esempio di rispettare obblighi sociali, e ancora meno di preoccuparsi della felicità degli altri.

Relativamente pochi sono dunque i motivi etici che troviamo nelle massime di virtù dei primi Greci, e ciò non dipende soltanto dal fatto che ci sono giunte solo in parte, e neppure dal fatto che in questo studio abbiamo dovuto trascurare molte cose non essenziali. Per dimostrare la validità di questa tesi ritorniamo ancora una volta su quelle massime di virtù di carattere religioso che meritano di venir considerate con più attenzione.

Alla punizione dei cattivi per opera dello Stato precede l'attesa di una punizione per opera degli dèi, e in questo caso la punizione potrà arrivare anche molto tardi. Gli dèi greci non emettono divieti o minacce in forma violenta e tirannica, ed esigono piuttosto comprensione che ubbidienza cieca e incondizionata. Anche le rappresentazioni escatologiche della punizione dei cattivi e della beatitudine dei buoni non hanno affatto per i Greci l'importanza che, per il cristianesimo, hanno invece l'Inferno e il Paradiso.

In origine anche il "freno" morale era un fenomeno religioso: Atena fa in modo che Achille freni la sua passione appellandosi alla sua intelligenza, ossia mostrandogli qual è il suo vantaggio. L'*aidós*, il rispetto, trattiene l'uomo dall'impeto violento e, in origine, ha un carattere altrettanto religioso; ma già in Omero ha perduto del tutto questo carattere e ha assunto la forma di una cortesia rispettosa.

Per quanto all'uomo valente siano promessi onore e vita beata, per quanto venga paragonato addirittura a un dio, il dio pizio tuttavia ammonisce: γνῶθι σαυτόν, "conosci te stesso!", cioè, "ricono-

sci che sei un uomo, che un abisso insormontabile ti separa dal divino". Abbiamo, nell'era arcaica, massime analoghe: "non tentare di scalare il cielo inflessibile", "non pretendere di sposare Afrodite"; numerosi miti rappresentano il pericolo di questa *hybris*. È caratteristico del motto delfico il fatto di esprimere la massima nella forma più universale, e di appellarsi al giudizio dell'uomo. È questa la più pura e più bella forma di ammonimento da parte di un dio greco; qui il pensiero della punizione e dell'utile scompare per far posto al giudizio umano.[34]

Ma questo giudizio presuppone molte cose che in seguito non dovevano apparire tanto semplici. Se conoscere sé stessi significa limitarsi all'umano e non sconfinare nel campo del divino, si sottintende con ciò un riconoscimento della potenza e della magnificenza degli dèi; è naturale d'altra parte che l'uomo aspiri a una potenza e a uno splendore simili. Si presuppone quindi da una parte una fede intatta, dall'altra un ingenuo e vigoroso impulso che aspira a raggiungere, per mezzo dell'azione, una felicità simile a quella degli dèi. Tanto la fede negli dèi quanto la ferma fiducia nell'affinità dell'uomo con il divino si fanno meno saldi nel corso del Sesto e Quinto secolo.

La fede negli dèi si trasformava approfondendosi. Via via che gli dèi venivano misurati sul metro morale e che si scopriva nella giustizia la loro vera essenza, si elevavano sempre più sopra l'umano, e sempre meno l'uomo poteva aspirare a diventar simile a loro. D'altra parte la coscienza della molteplicità delle virtù e la ricerca della genuina e autentica *areté* rendevano incerto l'indirizzo di questa aspirazione.

Ma questa massima, la più alta di tutte le massime religiose, e in genere di tutte le massime del mondo greco primitivo, non perdette valore neppure quando vennero a cadere i suoi presupposti. Preparò la strada a un lontano futuro, e lo stesso Socrate poté accoglierla a fondamento della sua morale, sebbene per lui i problemi morali poggiassero su basi diverse.

Socrate rappresenta il punto di svolta dal pensiero morale clas-

sico-arcaico a quello postclassico-ellenistico. Gli si rimprovera talvolta di avere scosso l'ingenua sicurezza istintiva e di averla sostituita con infruttuosi ragionamenti, come se già molto tempo prima di Socrate incertezza e riflessione non avessero corroso l'azione umana, come se i Greci, fino a Socrate, si fossero abbandonati gioiosamente alla spontaneità dell'istinto.

Il "freno" morale ci viene incontro fin dai primi tempi, ma che cosa significa, se non appunto che l'uomo si oppone all'istinto e all'impulso? Fin da principio i Greci cercano di frenare l'impulso per mezzo del giudizio, e servendosi dunque della conoscenza. Se Callicle, nel *Gorgia* di Platone, dice che stato naturale è quello in cui il forte dà libero sviluppo al proprio potere e vive abbandonandosi alle proprie brame, questo certamente non ha valore per l'uomo: solo quando i sofisti ebbero respinto come convenzionale ogni legame della religione e della morale poté affermarsi tale filosofia belluina. È in opposizione a essa che Socrate cercò di riedificare la morale: la novità consiste ora nel fatto che le sue riflessioni sul bene non prendono in considerazione l'azione già compiuta, bensì il momento in cui una data azione viene prospettata all'uomo, e questi deve cercare in sé la decisione. Nelle massime di virtù citate l'ammonitore dava prescrizioni di sicuro valore, ben determinate nel contenuto, senza alcuna traccia di conflitto o di incertezza. Socrate non si presenta con il tono del maestro che sa e consiglia, bensì esercita soltanto, secondo l'immagine drastica di cui lui stesso si è servito, l'arte "maieutica": aiuta cioè a dare alla luce il sapere che ognuno deve trarre da sé. Così Socrate si ricollega alla tragedia attica, che per la prima volta ha interpretato l'azione dal punto di vista della decisione interiore, e in cui è sorta la consapevolezza della libera azione. A questo tende anche Socrate: l'uomo deve agire in piena consapevolezza e indipendenza – che è come dire: sforzarsi di trovare il bene.

Se Tirteo, Solone, Senofane, Mimnermo vogliono stabilire che cosa sia la vera virtù, ciò significa che l'unanimità su cosa sia la virtù è ormai venuta meno; ma tutti costoro, cercando di precisare

di nuovo l'essenza della virtù, partono da una concezione chiara, anzi, come abbiamo visto, ontologica di ciò che nel mondo è il vero e il duraturo, sia esso lo Stato, come dice Tirteo, o l'eterno imperare della giustizia, come vuole Solone, oppure l'intelligenza divina di cui parla Senofane, o ancora la caducità stessa della vita di cui parla Mimnermo, dove solo la grazia di una poesia può fissare la fugace felicità del momento.

Il problema che Socrate non cessa di porsi a ogni occasione, ovvero "che cos'è il bene?", non è per il momento ancora attuale. L'imperativo morale è, per dirla con Eraclito, che di questa evoluzione tira le fila: "Bisogna seguire l'universale". Ma l'universale è, anche per Eraclito, il duraturo: è questo universale che si deve innanzitutto scoprire (cosa che tuttavia può rivelarsi alquanto difficile, se non del tutto imperscrutabile), le "conseguenze" vengono poi da sé. ὅρα τέλος, diceva Chilone: "Guarda alla fine, alla meta!" Bastano quindi ἔρως καλῶν e δύναμις, come si diceva nell'era arcaica,[35] "l'amore per il bello e la forza necessaria per raggiungerlo", e non c'è bisogno della responsabilità, del libero arbitrio, della conoscenza di sé.

Socrate non vuole esortare alla virtù, bensì insegnarla; non vuole imporsi, ma convincere. Tutte le massime di virtù perdono allora valore: dopo Socrate sono ormai antiquate, pur continuando a fiorire rigogliosamente. Si esaurisce qui il nostro tema.

Sebbene le massime di virtù perdano di interesse, la nuova riflessione sulla morale si lega in realtà ad alcune concezioni più antiche. Nella Medea di Euripide si dice ad esempio: "Noi conosciamo il bene, ma non ci sforziamo di metterlo in pratica, perché qualcos'altro in noi è più forte".[36] Si collegano qui diversi motivi: soltanto quando riconosciamo che il loro intrecciarsi va a formare un'unità di senso, capiamo allora di cosa è capace il pensiero astratto. L'idea che il bene possa essere raggiunto solo con difficoltà deriva dal pensiero di Esiodo, secondo il quale alla massima virtù si arriva soltanto con il sudore; gli elegiaci invece "sapevano" il bene; il "conflitto interiore" presuppone, da un lato, il fatto che

i poeti lirici percepirono le tensioni emotive e le tradussero in parole[37] e, dall'altro, che la tragedia insegnò a sentirsi obbligati a prendere le proprie decisioni. Questo "intreccio" di motivi diventa ancora più chiaro nella storia del "simbolo della via", che è soprattutto Parmenide a rendere significativa per la filosofia.[38] Indichiamo ora brevemente in cosa le massime greche di virtù differiscono non soltanto da ciò che ci aspetteremmo noi, ma anche da quelle che Socrate considera le conseguenze "durature" della virtù.

Siamo abituati a considerare la volontà come la causa motrice dell'azione. Ma quest'idea della volontà in continuo movimento è estranea ai Greci – a loro manca in genere una parola che corrisponda al nostro verbo "volere": θέλειν significa "essere pronto", "essere disposto a qualcosa", e βούλεσθαι significa "avere in vista qualcosa di (più) degno di sforzo". L'una indica la volontà soggettiva, in certo senso una spontaneità senza un indirizzo particolare, l'altra un desiderio o un progetto (βουλή) indirizzato verso un determinato oggetto, dunque qualcosa di molto affine alla nozione di un utile. Né l'una né l'altra indicano l'interezza della volontà, l'aspirazione attiva del soggetto verso l'oggetto (lo stesso vale del resto anche per i verbi greci di "agire").[39] Ed entrambe le parole non soltanto non corrispondono alla nostra concezione della volontà, ma neppure alla situazione particolare considerata da Socrate, a quel punto cioè in cui la volontà si manifesta nell'atto morale della decisione. Aristotele esprime un'idea socratica quando dice che all'inizio dell'azione è la προαίρεσις (*proairesis*), la "scelta" (*Et. Nic.*, 1139 a 31). La volontà si presenta così in forma più chiara, più unitaria che a noi, in quanto appare concentrata nel momento della scelta fra due possibilità.[40] L'atto morale è di conseguenza non la buona volontà, ma la scelta del bene.[41]

Dal momento che Socrate pone l'aspirazione al bene nella scelta, cioè in un deciso sì o no, il suo pensiero morale acquista una particolare consistenza, e nello stesso tempo un certo radicalismo, accentuato anche dal fatto che svolge il tema attico della scelta e

dell'aspirazione a una meta con i mezzi della filosofia della Ionia e della Magna Grecia. Anche se Socrate dice che il bene corrisponde all'utile, non si riferisce con ciò al vantaggio personale, che per lui è soltanto un utile apparente, bensì al "vero" utile. Già nei tempi più antichi il calcolo serviva alla determinazione dell'utile. Ora, se Socrate non concepisce più "l'utile" nel senso del profitto ordinario, rimane tuttavia saldo nella convinzione che l'utile debba essere conosciuto. Poiché qui non si tratta di un utile apparente, ma di quello *vero*, esige (o perlomeno è quello che fa nel *Gorgia* di Platone) anche una vera conoscenza, non soltanto una conoscenza apparente: si serve qui allora di quella distinzione fra essere e apparire, fra pura opinione e conoscenza vera, a cui Parmenide era giunto attraverso il problema della conoscenza del mondo esterno. Contro l'apparenza e l'opinione, si dichiara per l'essere e il sapere. Ma il contrasto fra sapere e opinione è in Parmenide essenzialmente diverso, fondato com'è sull'opposizione di pensiero e percezione sensibile, e non regge il confronto con il bene e con l'utile.

Lo stesso vale per la felicità: anche qui Socrate respinge la felicità falsa ed esige quella vera. Ma la vera felicità – lo si sapeva già da tempo – è la felicità duratura. Felicità duratura non può essere però la felicità del corpo, che è caduco, ma soltanto la felicità dell'anima, che è immortale. Qui Socrate accoglie concezioni filosofico-religiose simili a quelle sviluppate dagli orfici e dai pitagorici, le quali presuppongono quella distinzione fra il corpo e l'anima che si formò soltanto in epoca postomerica. Poiché Socrate considera tutti gli istinti e le passioni come appetiti fisici, e li attribuisce a quel mondo delle apparenze contro cui prende posizione, è più radicale di coloro che prima di lui avevano raccomandato la *sophrosyne* come dominatrice delle passioni – almeno in teoria, poiché nella pratica si è astenuto, qui come altrove, da ogni forma di radicalismo: non fu mai asceta, malgrado la sua grande assennatezza e autocontrollo.

La *sophrosyne* era una specie di intuito morale, atto a mantene-

re l'equilibrio della vita sana, che, "prestando orecchio alla natura", per dirlo con le parole di Eraclito, crea misura e armonia. Socrate era tanto preso dall'idea di Parmenide (a cui quest'ultimo era giunto riflettendo sul problema della conoscenza del mondo esterno, e sulla difficoltà d'intendere il movimento dei corpi), dall'idea cioè che soltanto il pensabile è duraturo, che finì per riconoscere come duraturo unicamente il pensiero in sé, senza neppure chiedersi se gli istinti e il piacere avessero una qualche relazione effettiva con il duraturo, con l'incorporeo, con la vita insomma, o come la si voglia chiamare. Ma se questi problemi non sono d'interesse vitale neppure per le antiche massime di virtù, tantomeno potevano divenirlo in Socrate: il suo pensiero prende le mosse, per l'appunto, da quella radicale situazione che è la decisione, in cui si pone in netta contrapposizione il bene e il male, e inoltre concepisce il bene teleologicamente, come una meta. La logica conseguenza di tutto ciò è che, mentre esiste un solo bene, le forme del male sono invece molte. Si tratta ora di conoscere quest'unico bene. E chi vorrebbe negare che questa concezione non sia pienamente giustificata? Che sia poi l'unico modo possibile di considerare la virtù è un'altra questione – una questione che si può prospettare senza per questo suscitare il sospetto di voler opporre la vita allo spirito.

Per determinare con maggior precisione la conoscenza della virtù, Socrate non può partire dal calcolo dell'utile, poiché il "vero" utile non ha nulla a che fare con la "quantità" dell'utile concreto, e non può neppure partire dalla *sophrosyne*, poiché l'oggetto di questa non è il "bene", ma la salute, l'armonia, l'accordo dei contrari. Non può neppure seguire la via di Parmenide, che conduce alla realtà del mondo esteriore. Come modello della conoscenza teleologica, Socrate presenta (e anche questo è nuovo in lui) l'immagine dell'artigiano. Come un falegname deve sapere che cosa è un buon tavolo prima di poter costruire il suo tavolo, così anche l'uomo deve sapere in precedenza ciò che è "buono" per poter agire bene. Chi possiede questa conoscenza tecnica e artigianale non potrà che fare il bene – il che è tanto più ragionevole se il bene

corrisponde all'utile.

Questa immagine del mestiere artigianale viene a Socrate già dalla parola attica che significa sapere, cioè ἐπιστήμη (*episteme*), la quale non comprende soltanto il lato teorico, al contrario delle parole ioniche che indicano sapere e conoscenza, ma anche il lato pratico, cioè sapere e potere insieme, e serve appunto per designare l'abilità nelle professioni manuali.[42] Già da questa concezione del sapere Socrate è avviato in una determinata direzione, già fin da ora è implicito nel sapere un interesse pratico, un interesse per la morale, come quello che Socrate per primo introduce nella filosofia greca. La precedente filosofia, sviluppatasi nell'Attica, nella Ionia e nella Magna Grecia, è orientata verso la concezione teoretica del mondo esterno.

Per mezzo di questa concezione del sapere modellata sui mestieri manuali Socrate spiega la finalità dell'azione umana, il suo elemento teleologico. Come l'operaio compie ciò di cui "ha conoscenza (pratica)", ciò in cui "è abile" (ἐπίσταται) e che ha appreso nel particolare mestiere che deve conoscere, così Socrate esige in ogni azione una particolare conoscenza che ne determini l'esecuzione. Il fine – il bene o la virtù – non rappresenta dunque soltanto un "valore" oggettivo, come nelle massime di virtù, bensì la realizzazione di ciò che è "proprio" a ciascuno. Il τέλος non è fissato così saldamente nella coscienza dell'uomo da risultare addirittura "visibile", come lo concepisce la massima di Chilone ("tieni d'occhio il fine"), bensì è qualcosa che si realizza nell'azione, in base a conoscenze acquisite con metodo, da cui si sviluppa poi la capacità. Se compiere ciò che è "proprio" a ciascuno, τὰ ἑαυτοῦ πράττειν,[43] è dunque per Socrate il principio di ogni atto morale, con questa affermazione si ricollega a qualcosa che era profondamente radicato nella concezione dell'*areté* come abilità e capacità (già la lirica primitiva parlava infatti delle diverse *aretai* degli uomini), ma che con lui si rende indipendente dal giudizio degli altri, dalla gloria e dall'onore. Non è l'opinione altrui che deve determinare l'uomo, sia essa pure l'opinione degli "intenditori", cioè

dei buoni e dei giusti. Ciascuno deve conoscere sé stesso e sviluppare ciò che è "proprio", senza preoccuparsi delle cose estranee, finché non sia in chiaro con sé stesso. Fa parte però della "versatilità" da lui respinta anche l'occuparsi degli affari pubblici. Per quanto il pensiero di Socrate sia determinato dalla preoccupazione per lo Stato, per quanto prenda sempre le mosse dalla constatazione che coloro che guidano lo Stato non conoscono il bene, tuttavia pone in seconda linea il problema di che cosa sia il bene per lo Stato stesso. Non s'intromette nella politica con idee di riforma, e ancor meno con idee rivoluzionarie. Riconosce le esigenze dello Stato, del resto lo ha servito in prima persona come soldato e come magistrato, e alle sue leggi ubbidisce. Allo stesso modo si comporta di fronte alla religione tradizionale: non tocca le istituzioni esistenti, per quanto le consideri superate. Finché il bene non sia realmente conosciuto, Socrate intende infatti conservare il rispetto per la tradizione. Gli è estraneo qualsiasi radicalismo che rifiuta le forme costituite, così come la credenza che al loro posto possa subentrare qualcosa di meglio. Ma è dalla propria *areté* che esige di più. Vi ritroviamo, ulteriormente approfondite, le esigenze di Tirteo: nell'*Apologia* di Platone (28 B sgg.) dice che per agire rettamente si deve, come gli eroi dinanzi a Troia (soprattutto Achille), non usare riguardo alla propria vita. "Dove l'uomo si è messo da sé, nella convinzione che sia quello il suo vero posto, o dove è messo dal suo superiore, là egli deve, mi sembra, rimanere, sfidando ogni pericolo, né la morte né altra cosa deve temere più del disonore." Il concetto di virtù viene esteso così a ogni retta azione, in quella stessa forma che abbiamo conosciuto da Omero a Tirteo e che può richiedere persino il sacrificio della vita – sia che si tratti dell'esecuzione di un comando o di un dovere liberamente assunto; nell'ultimo caso, è importante che l'uomo sia giunto alla convinzione che quello è il suo giusto posto. È dunque la conoscenza a decidere del giusto. Ma, per ottenere una conoscenza vera del singolo atto giusto, bisogna sapere prima che cosa sia il bene. Qui lo stesso Socrate confessa di non essere giunto ad alcuna conoscenza, e la conclusione di tutto il suo sapere è: io so

di non sapere. Ciò non riuscì però a spegnere la sua sete di conoscenza, né lo fece diventare per questo scettico, poiché, malgrado il suo "non saper niente", restò fermo nella convinzione che la virtù si potesse insegnare. L'eterna aspirazione al sapere, l'indagine e la riflessione come atteggiamento proprio del filosofo, appare in Socrate in forma ancor più decisa che in Eraclito e in Parmenide, poiché questi ultimi costruiscono in fondo una dottrina dogmatica.

Il filosofare di Socrate non è stato inutile: ha determinato la "via" del pensiero, il metodo, con maggior precisione di chi l'ha preceduto.

Se, prima d'allora, alla domanda "che cos'è la virtù?" si era risposto il "coraggio", oppure la "giustizia", o ancora la "saggezza", Socrate chiede invece: qual è l'elemento universale, il Bene, che fa del coraggio, della giustizia e così via altrettanti beni? Quando Socrate, com'era solito, intratteneva gli uomini al mercato per chieder loro che cosa fosse il bene, questi gli rispondevano, facendo il nome di questa o quella virtù, come risulta dai primi dialoghi di Platone; ma sfuggiva loro il significato universale del problema. Di qui Socrate prese le mosse, ricercando quello che noi chiameremmo il "concetto", e da queste sue riflessioni si è sviluppata in seguito la logica. In realtà, in questo campo, il problema dell'"universale" è molto più scottante che quando si tratta di cose "comuni", come cavallo, uomo e così via, ed è qui posto per la prima volta. Socrate di certo non si era ancora fatto domande su concetti come quello di "cavallo": l'universale è allora doppiamente problematico. Quando io voglio giungere al concetto generale di "cavallo", cerco qualcosa che comprenda in sé i singoli cavalli che mi sono dati attraverso i sensi; quando però stiamo parlando del "bene", la cosa si fa molto più difficile. Se nel momento della decisione mi chiedo "che cosa è il bene?", mi riferisco con ciò a qualcosa di determinato che vorrei realizzare, ma questo qualcosa di determinato è un fine, una cosa che mi è data soltanto nel pensiero. Se ora mi chiedo che cosa sia il bene in generale, cerco una

risposta che non determini soltanto il bene per una singola situazione, ma per ogni possibile situazione in cui mi tocchi decidere: cerco dunque un concetto universale per qualcosa che non mi è dato in forma concreta, ma che esiste a sua volta soltanto nel pensiero. Il valore universale di "cavallo" ci è dato in primo luogo da forme predicative quali "questo è (un) cavallo" (a questo proposito cfr. pp. 336 sg.); il "bene" invece non si presenta in simili espressioni, poiché non si riferisce a qualcosa che sia empiricamente dato, bensì nel momento di incertezza di fronte all'azione, quando ci si pone la domanda: "Che cosa è il bene?". Non si aveva coscienza del "bene" prima che i valori dell'azione cominciassero a diventare problematici. Per la prima volta si affaccia nella domanda "che cosa devo fare?" che l'eroe tragico si pone, e diventa oggetto della filosofia nel problema di Socrate: "Che cosa è la virtù?". Il bene viene "scoperto" nel momento in cui ci si chiede che cosa il bene sia; in questo problema, che esige una risposta, acquista allora esistenza.[44]

La domanda, fino a che punto sia permesso trattare il concetto universale del "bene" per analogia con i concetti di specie come "cavallo", ci porterebbe dritti dritti nella problematica della dottrina platonica delle idee, prospettandoci un ulteriore problema: quali difficoltà possa generare nella filosofia il passaggio da un modello all'altro, e se in generale questo passaggio sia legittimo. Quando Socrate, per spiegare che cosa sia la conoscenza del bene e dell'utile, la paragona alla conoscenza di un mestiere, ecco nascere una seria difficoltà, poiché il bene, per un artigiano, è un buon tavolo o qualcosa di simile, dunque un oggetto, ma non è un oggetto per colui che agisce moralmente. Le difficoltà aumentano quando riconduce a questa conoscenza del bene la distinzione fra vera conoscenza e semplice opinione, che Parmenide ha stabilito in un campo del tutto diverso, o quando parla addirittura dell'utile vero e dell'utile apparente, riferendosi così al giudizio di Parmenide intorno all'essere vero e all'essere apparente, per poi considerare questa distinzione come equivalente a quella (tratta da tutt'altro modello) tra felicità duratura e passeggera, tra felicità

dell'anima e felicità del corpo. Socrate fa del problema della virtù una questione centrale, che però, dal momento che lo si può trattare soltanto sulla base di analogie che sono necessariamente incerte, apre a tutta una serie di problematiche.

Del resto tutti i concetti che avevano avuto parte importante nelle massime di virtù diventano ora problematici, in quanto Socrate li riprende e li trasforma intrecciandoli gli uni agli altri, e unendoli ad altri concetti della filosofia presocratica. Cosa in cui Platone è andato persino oltre.

L'utile diventa il "vero" utile; ma che cosa è il "vero" di fronte all'"apparente"? La felicità diventa felicità dell'anima duratura, ma che cos'è l'anima? La giustizia non è più (come in Solone, per esempio) mantenimento dell'ordine e del giusto equilibrio, cioè assenza d'ingiustizia, bensì un positivo dovere imposto all'azione dell'uomo; ma che cos'è allora, in generale, la giustizia? La virtù è il "bene" – e questo concetto universale, invece, cosa sarebbe? Onore e gloria valgono soltanto quando vengono dispensati dai giusti: e i giusti, chi sono? La conoscenza di sé non si appoggia più all'ideale di una classe saldamente costituita, come nel caso del cavaliere che poteva ricordarsi di essere un nobile (ἀνὴρ ἐσθλός). Non c'è uno Stato, una comunità religiosa, associazione alcuna che imponga il proprio utile come valore normativo. L'io rimane smarrito di fronte a un Universale che gli sfugge.

Ciononostante – e sta qui la sua vera grandezza – Socrate non cade nel nichilismo. Tre sono infatti le cose che gli danno incrollabile sostegno, tre cose che già le più antiche massime di virtù ci hanno fatto conoscere e che riaffiorano in lui in forma più pura, come elementi fondanti della morale.

La prima è il *daimonion*, la voce divina che lo mette in guardia contro il male. Il demone rappresenta quell'elemento morale a cui abbiamo dato il nome di "freno" e da cui abbiamo visto sorgere nella comunità degli uomini il "diritto", che si oppone al "danno" per mezzo di un potere sovraindividuale e incondizionato.

La seconda è la fede assoluta nel significato di un'azione con-

dotta in conformità a ciò che si ritiene sia bene, e nel valore del compito che ogni uomo ha nella vita e che non gli è stato assegnato per burla. Socrate ha suggellato questo insegnamento con la sua morte.

La terza è la convinzione che Socrate fa propria osservando i suoi predecessori, i quali avevano imparato a concepire lo spirito umano come spirito attivo: l'uomo partecipa dell'universale e del duraturo attraverso la conoscenza, e ha quindi il dovere di porre tutto l'impegno, l'onestà e la coerenza nel conoscere, anche se non potrà raggiungere un sapere perfetto. È questa la via da prendere per allargare i confini individuali e per raggiungere la felicità.

Queste verità Socrate non le ha insegnate e vissute con fanatismo feroce, con rigida pedanteria o con toni solenni, ma con chiaro buon senso e con semplicità soffusa di pacata ironia, convinto com'era che lui, questo Socrate terreno, fosse soltanto una parte imperfetta del tutto, e che anche la sua azione e il suo sapere non fossero che un limitato tentativo di conquistare il bene. Già, limitato, in quanto è soltanto in forma limitata che l'universale può esser conosciuto dall'uomo.

1. Lo scol. D al v. 194 dice che Atena è la φρόνησις. Cfr. già Sof., fr. 334 N (anche fr. 836) e Democrito, 68 B 2. Cfr. anche, nel *Lexikon d. frühgr. Epos*, s.v. Ἀθηναίη. Su questa scena cfr. Capitolo secondo.

2. Cfr. Capitolo primo.

3. Cfr. Capitolo sesto.

4. Sen., *Mem.*, 1, 2, 5: per Socrate il sapere doveva riconoscere ciò che è davvero utile; non si doveva diventare dipendenti, né tantomeno schiavi, da ciò che invece non ha valore. È proprio su questo che si basa la libertà dell'anima.

5. Cfr. Capitolo quarto

6. Cfr. E.-M. Voigt, *Lexikon des frühgr. Epos*, vol. 1, pp. 1229 sgg.

7. A.W.H. Adkins, *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece*, Chatto & Windus, London 1972, pp. 13 sg.

8. Erich Thummer (*Rh. Mus.,* 115, 1972, pp. 293 sgg.) discute la massima nel dettaglio e la traduce di conseguenza, tenendo conto anche di altre: "Diventa, imparando, ciò che sei", cioè "apprendi da me quanto sei eccellente". Questo è il contenuto dell'inno encomiastico. Tuttavia mi sembra che la vicinanza alle parole di Ettore prima menzionate richieda un'interpretazione un po' diversa. Vero è che Thummer, giustamente, si oppone a un'interpretazione solenne e platonizzante – e quel "diventa imparando" incoraggerebbe in ogni caso anche una maggiore consapevolezza rispetto al γνῶθι σαυτόν delfico (cfr. Capitolo undicesimo, nota 34).

9. Nell'*Odissea* anche la δίκη è legata al gruppo di appartenenza: cfr. K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, p. 65.

10. Non mi soffermo qui a spiegare che con l'utile (perseguito), la felicità (emotiva) e la stima (di fronte a sé stessi) entrano in gioco tre fenomeni spirituali fondamentali; cfr. il mio *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952 [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)].

11. Adkins, *Moral Values*, cit., pp. 42 sgg.

12. Cfr. Capitolo nono.

13. Cfr. al proposito le espressioni di ribellione di Teognide, 743.

14. Cfr. E. Kornexl, "Begriff und Einschätzung der Gesundheit", *Commentationes Aenipontanae*, 21, 1970. ὑγιής appare in Omero soltanto nell'*Iliade*: μῦθος δ᾽ ὃς μὲν νῦν ὑγιὴς εἰρημένος ἔστω (VIII, 524).

15. Cfr. *Hypomnemata*, 57, p. 69.

16. Questa idea risale a Pitagora (cfr. H. Diels, *N. Jahrb.*, 51, 1923, p. 70); la troviamo formulata per la prima volta nel pitagorico Alcmeone, che definisce la salute come "isonomia" (e cioè la democratica uguaglianza di diritti) delle forze, dell'umido e del secco, del freddo e del caldo, dell'amaro e del dolce ecc., mentre la malattia è "monarchia" di una singola forza.

17. Cfr. F. Zucker, "Συνείδησις", *Jenaer Akad. Reden*, VI, Jena 1928 = *Semantica*, pp. 96-117; inoltre *Gnomon*, 1930, pp. 21-30. Sul passo dell'Odissea (XIV, 85 sgg.) cfr. K. Latte, *Antike und Abendland*, 2, p. 69; O. Seel, *Festschrift Dornseiff*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1953, pp. 291 sgg. Tra le pubblicazioni più recenti cfr. anche A. Cancrini, *Syneidesis*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1970, e la dissertazione di U. Stebler, *Entstehung und Entwicklung des Gewissens*, Lang, Bern 1971.

18. Cfr. Capitolo quarto nota 33.

19. Lo dimostra l'espressione κλέος ἄφθιτον, "gloria immortale", che risale alla poesia indogermanica primitiva; cfr. A. Kuhn, *Kuhns Zeitsch.*, 2, 1853, p. 467, e J. Wackernagel, *Philologus*, 93, 1943, p. 16.

20. Cfr. Capitolo quarto e *Dichtung und Gesellschaft*, Claassen, Hamburg 1965, p. 74 [cfr. ed. it. *Poesia e società*, Laterza, Bari 1971].

21. Cfr. anche Pind., *P.*, 2, 83; Eur., Med., 809 sg.; Plat., *Gorg.*, 492 C; Rep., 362 B; *Ep.*, VIII, 352 D; Sen., *Cir.*, 1, 4, 25; *Mem*., 2, 3, 14; 2, 6, 35; Plut., *Silla*, 38, 4.

22. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, UC Press, Berkeley 1951, cap. 2 [cfr. ed. it. *I Greci e l'irrazionale*, Bur, Milano 2017 (8ª ed.)]: "From Shame Culture to Guilt-Culture"; Adkins, *Moral Values*, cit., pp. 18 sg. e 25 sg.; *From the Many to the One*, Constable, London 1970, p. 41: "[In Omero] i valori più importanti non valutano né [...] le intenzioni né [...] gli sforzi, bensì i loro risultati".

23. Cfr. Latte, cit., 2, p. 67; W. Schulze, *Kl. Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1933, pp. 197 sgg.

24. L'amico è un χρῆμα πάγχρηστον (Sen., *Mem.*, 2, 4; *Econ.*, 1, 4; *Conv.*, 4, 46; cfr. L. Schmidt, *Ethik der alten Griechen*, Hertz, Berlin 1882, vol. 2, cap. 8).

25. Per approfondire: Tyrtaios und die Sprache des Epos, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969, 27 sgg.

26. Fr. 6, 17. Sul concetto omerico di "comunità" cfr. anche M. Detienne, *Les maîtres de vérité*, Maspero, Paris 1967, p. 74 [cfr. ed. it. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 2008].

27. Così si potrebbe completare una lacuna del testo.

28. Così in seguito anche Alceo: τὸ γὰρ Ἄρευι κατθάνην κάλον (61).

29. L'incitamento ai giovani si trasforma con lui in un ordine ai cittadini.

30. Il *dulce et decorum est* ha evidentemente questo significato: tanto per l'epicureo che vede nel "piacere" lo scopo della vita, quanto per lo stoico, per cui virtù e onore costituiscono i valori più alti, la morte sul campo di battaglia appare cosa degna di essere desiderata. Inserito in questo contesto, il concetto di "dolcezza" epicurea (cfr. al proposito Seneca, *Ep.*, 66, 18 e 67, 15) viene a trovarsi in contraddizione con quanto segue: "La morte perseguita anche il fuggitivo", dove la morte non appare poi così dolce. Nel *Musarion* di Wieland leggiamo: "Bella, dolce cosa, anzi – a detta di un poeta che alla prima occasione fuggì – dolce cosa e onorata è morir per la patria; ma anche la saggezza può aspirare all'immortalità".

31. *Dichtung und Gesellschaft*, Claassen, Hamburg 1965, pp. 86 sg. [cfr. ed. it. *Poesia e società*, Laterza, Bari 1971].

32. Ringrazio A.D. Skiadas (Festschrift für K. Vourveris, Αθήνα 1964, p. 31) per aver migliorato la mia precedente traduzione: "dai figli" era sbagliato.

33. Cfr. Capitolo quindicesimo, a proposito di Callimaco.

34. Sul fatto che l'aoristo γνῶναι non implica alcuna attività propria dello spirito, cfr. p. 453, nota 31. γνῶθι σαυτόν vuol dire all'incirca "apri gli occhi" e, come le altre massime citate, è più un ammonimento contro ciò che è sbagliato che un'esortazione alla virtù.

35. H. Fränkel, *Gnomon*, 1930, p. 13, e *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.), p. 351, nota 9; p. 541, nota 11 [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997].

36. Cfr. Capitolo settimo.

37. Cfr.Capitolo sesto. In seguito sarà Eraclito a sviluppare ulteriormente questo concetto, ovvero nella dottrina secondo cui la "guerra" è il padre di tutte le cose.

38. Cfr. Capitolo tredicesimo.

39. Cfr. il mio *Aischylos und das Handeln im Drama*, Dietrich, Leipzig 1928, pp. 17 sg. [cfr. ed. it. *Eschilo e l'azione drammatica*, Lampugnani Nigri, Milano 1969]; cfr. p. 454, nota 38.

40. Del resto ciò che noi chiamiamo volontà i Greci lo concepiscono ora dal punto di vista affettivo (θυμός), ora dal punto di vista teoretico (νοῦς, γνώμη): cfr. Capitolo primo.

41. Riguardo alle prime forme della concezione di "buona volontà" in Democrito, cfr. Capitolo dodicesimo.

42. Cfr. *Philologische Untersuchungen*, ed. U. von Wilamowitz, vol. 29, p. 81.

43. Plat., *Carm.*, 161 B; cfr. *Apol.*, 36 C.

44. Su come il nascente concetto "del" bene si traduce in Euripide, cfr. il mio *Szenen aus griechischen Dramen, de Gruyter*, Berlin 1971, pp. 68 sg.

Capitolo undicesimo

Similitudine, paragone, metafora, analogia:
il passaggio dalla concezione mitica al pensiero logico

1. Prima di passare allo studio storico che dovrà indicarci la via che dal paragone mitico e dalla similitudine omerica portò alle deduzioni analogiche, scientifiche e filosofiche, sarà utile vedere in quali occasioni, nella lingua comune, nella lingua cioè non poetica e non filosofica, si presentino con particolare frequenza, o siano addirittura necessari i paragoni.[1]

Quando indichiamo le cose del mondo che ci circonda con sostantivi, con "nomi comuni", veniamo a stabilire a questo modo dei confronti. Se do a questo e a quell'animale il nome di "cavallo", ciò significa che, malgrado le loro differenze, li sto ponendo sullo stesso piano. Nella denominazione di animali, o anche di piante, questo paragone non incontra difficoltà di fondo: ogni cavallo è cavallo come può esserlo qualsiasi altro, cioè ogni singolo cavallo è in tutto e per tutto cavallo, senza che ci sia bisogno di dimostrarlo o di dubitarne. Si possono allora stabilire con facilità anche altri paragoni: l'asino e il cavallo sono simili tra loro, eppure presentano alcune differenze specifiche; arriviamo così a denominazioni di carattere più generale (per esempio "solidungo"), per poi passare ad altre ancora più generali (come "mammifero", "essere vivente"), oppure, rifacendo il percorso inverso e determinando di volta in volta le "differenze specifiche", ritornare alla categoria e alla specie. È a partire da Platone che questo procedimento è stato accolto nella logica: la definizione determina il genere superiore e la differenza specifica.

Nel regno delle piante e degli animali questo procedimento trova un solido appoggio nelle classificazioni della natura organica. Al processo logico corrisponde, secondo la nostra concezione, l'albero genealogico delle forme vive della natura. La differenza sta soltanto nel fatto che, per quanto riguarda la natura, l'universale sottende i più svariati sottogruppi caratterizzati dalle loro differenze specifiche, che possono essere numerose e varie, mentre la

logica riconosce soltanto la bipartizione, secondo la quale un *quid* determinato "è" oppure "non è": *tertium non datur*. Con altri nomi comuni questo procedimento diventa più difficile. Le denominazioni di parti del corpo o di piante, come mano, zoccolo, o foglia, trovano ancora un certo appoggio nelle rispettive forme determinate della natura organica, ma non è possibile eseguire qui, se non con molte limitazioni, l'operazione logica della *diairesis*, della "divisione" platonica.

Nella denominazione di cose fabbricate dall'uomo l'univocità dell'oggetto è già più incerta, poiché per esempio le sedie, le pinze, le case sono di solito più diverse le une dalle altre che non le foglie o i germogli delle piante, e inoltre esiste sempre in questo campo la possibilità di costruire nuovi oggetti, che non si adattino al genere prestabilito. Altre difficoltà ancora si presentano con denominazioni quali fiume, monte, nuvola: come si possono stabilire i limiti fra altura, collina, monte, montagna, oppure fra ruscello, fiume, torrente, fra vapore, nebbia, nuvola?[2]

Vi sono infine nomi comuni che indicano cose che non hanno la forma ben delimitata di un "oggetto", come acqua, oro, legno – cioè i sostantivi di materia. I giudizi "questo è un tavolo" così come "questo è legno" possono riferirsi a un medesimo oggetto; logicamente però sono del tutto diversi. L'idea di un paragone esiste anche nel giudizio "questo è oro", ma se ci chiediamo che cosa sia davvero l'oro, questa domanda ci porta in tutt'altra direzione rispetto alla domanda su cosa sia il cavallo: la prima, elevata a problema scientifico, conduce alla filosofia ionica della natura e alla ricerca dell'ἀρχή (*archè*, cominciamento, principio) e più oltre alla dottrina degli elementi; la seconda alla zoologia e ai suoi alberi genealogici.[3]

Oltre ai nomi comuni, ci sono altri due generi di sostantivi: i nomi propri e i nomi astratti.[4] Nel campo dei nomi propri il confronto acquista un valore diverso, poiché la proposizione "questo è Socrate" non ha il valore di un vero giudizio: non esprime una conoscenza, ma soltanto un atto di riconoscimento.[5] La domanda

"chi è Socrate?" non porta a "conoscere", ma soltanto a "capire", non tende alla sussunzione dell'oggetto sotto un genere, come accade con i nomi comuni, ma cerca di cogliere l'unicità della persona, intesa come una determinata possibilità dell'essere umano. L'esperienza e insieme il paragone sono anche qui necessari, ma in questo caso si pongono a confronto atteggiamenti, destini umani, qualità – cose dunque non materiali, ma astratte. Alla formazione degli astratti si giunge soprattutto attraverso la sostantivazione della forma verbale e aggettivale.[6] Un'altra possibilità offre in questo campo la metafora, in cui abbiamo un'altra forma di comparazione.

Va detto che, sotto il nome di metafora, passano molte forme che non sono altro che derivate, dove non è possibile riconoscere la forma specifica del confronto metaforico. Se si prende come esempio di metafora la parola "penna"[7] (in tedesco *Feder*), che noi utilizziamo in senso "traslato" per indicare la penna da scrivere (in tedesco anche per "molla"; per esempio *Uhrfeder* = molla d'orologio), quest'uso "metaforico" della parola deriva dal fatto che una volta si scriveva con le penne d'uccello e, quando si passò alle penne d'acciaio, queste conservarono il loro antico nome. Allo stesso modo, per ciò che riguarda la parola tedesca *Uhrfeder*, si sarà in un primo tempo adoperata una penna d'uccello per puntellare qualcosa con una certa elasticità; anche in questo caso è subentrata al suo posto una molla metallica (in tedesco *Stahlfeder*), ma si è mantenuto l'antico nome. Queste "metafore" riflettono un processo storico-culturale, cioè la sostituzione casuale della penna con qualcos'altro: non si tratta quindi di un problema linguistico, ma storico.

Lo stesso si può dire a proposito di un'altra forma di metafora data dal verbo tedesco *sprengen* ("far saltare in aria", "fare esplodere", ma anche "spruzzare", "annaffiare", e pure "saltare attraverso", "attraversare galoppando").[8] In tedesco si dice *man sprengt den Rasen* ("si innaffia il prato"); *man sprengt eine Brücke mit Dynamit* ("si fa saltare un ponte con la dinamite"); *Reiter sprengen über*

die Strasse ("i cavalieri attraversano la strada al galoppo"). Anche qui i diversi significati della parola presentano un problema storico e non un problema linguistico-filosofico. *Sprengen* equivale a *springen lassen* ("far saltare"). Se ritorniamo ora alla parola originaria *springen* ("saltare") entriamo in possesso di una metafora più vera e più interessante. Se diciamo *das Wasser springt* ("l'acqua zampilla"), *das Dynamit* (*und die Brücke*) *springt* ("la dinamite esplode, il ponte salta in aria"), queste sono espressioni in cui si rivela un uso "traslato" del verbo springen, che conserva sempre una relazione con il senso "proprio" della parola: appare qui più chiaramente un problema che rimaneva nascosto nella derivazione *sprengen*. Un processo storico-linguistico per la parola *sprengen* ("far saltare in aria", "fare esplodere", "annaffiare", e "saltare attraverso") e un processo storico-culturale nel caso della parola *Feder* ("penna", "molla") hanno condotto non alla formazione di "metafore", ma a nuovi significati della parola stessa. Quando in tedesco usiamo il termine *Uhrfeder* ("molla d'orologio") oppure *Schreibefeder* ("penna per scrivere"), questi due significati si sono resi indipendenti per noi dal significato primitivo della parola che indicava una penna d'uccello, e ne sono sorte omonimie che non si differenziano sostanzialmente da quelle del tipo *Tor* (sciocco) e *Tor* (portone). Che nel caso di *Feder* i diversi vocaboli costituissero in origine un vocabolo solo e che questa relazione etimologica sia nota anche a noi, è cosa che non ha qui importanza. Così, se dico: *einen Rasen sprengen* ("innaffiare un prato"), *eine Brücke sprengen* ("far saltare un ponte"), *ein Pferd sprengt* ("un cavallo passa galoppando"), si tratta ancora di vocaboli diversi. Ma se io dico: das *Pferd springt* ("il cavallo salta"), *die Fontane springt* ("la fontana zampilla"), *das Dynamit springt* ("la dinamite esplode"), si tratta sempre della stessa parola *springen* ("saltare"), che adopero in senso proprio o in senso traslato.

Nel campo dei nomi comuni incontriamo autentiche metafore dello stesso genere quando diciamo in tedesco: *Fuss der Lampe* (sostegno, lett. "piede della lampada") oppure *Kopf der Stecknadel* (capocchia, lett. "testa dello spillo"). Posso parlare del "piede"

(*Fuss*) della lampada in quanto è su di esso che la lampada si regge: le rende quindi il servizio di un "vero" piede. È diverso se dico invece *Kopf der Stecknadel* ("testa dello spillo"): questa non gli rende il servizio che può rendergli una "vera" testa, ma ha l'"aspetto" di una testa – è rotonda, sta a un'estremità e così via.

La metafora si riferisce dunque alla funzione o alla somiglianza delle impressioni,[9] vale a dire all'attività o alle qualità, cioè a qualcosa che indichiamo principalmente con un verbo o con un aggettivo. E siamo così indotti a chiederci quale funzione svolga il paragone tra i verbi e gli aggettivi, e sebbene le metafore ottenute con *Fuss* ("piede") e *Kopf* ("testa") siano espresse con sostantivi, il loro significato può essere chiarito solo partendo dagli altri campi della lingua. Si capisce che anche le espressioni verbali o aggettivali si basano sui paragoni. Questa o quella attività (o qualità) sono simili l'una all'altra, e indichiamo perciò tutte e due, ad esempio, con la parola "saltare" (per l'attività) e con la parola "azzurro" (per la qualità); ma "saltare" e "azzurro" non sono concetti universali, ai quali si possano subordinare i singoli fenomeni, come gli oggetti a un nome comune. Un leone è sempre in tutto e per tutto un leone; ogni leone è in questo caso "sempre la stessa cosa"; nessun leone è un non-leone. Qui non vige che il chiaro "sì oppure no", "l'essere" o il "non essere". Per ciò che riguarda invece la qualità, l'"azzurro", per esempio, può sfumare nel rosso o nel verde, e un azzurro può essere più chiaro di un altro. Nell'attività espressa dal verbo "saltare" si presentano invece casi limite in cui si sconfina in attività affini, come correre, saltellare, precipitare e così via. L'univocità di queste denominazioni è inferiore, in linea di principio, a quella dei nomi comuni quali fiume, monte e nuvola.[10]

Le qualità possono essere semplici o miste; di conseguenza si può stabilire il loro grado paragonandole ad altre (per mezzo della "comparazione"), si può fissarne la "sfumatura" con un confronto: bianco come la neve o, esagerando, più della neve (*Il.*, X, 437), più bianco di un uovo (Saffo, fr. 139),[11] più pallido dell'erba

(Saffo, 2, 14), dolce come il miele (a partire da Omero), veloce come un cavallo (molto frequente da Omero in poi) o come il vento (*Il.*, X, 437). Questi paragoni, i più antichi di tutte le lingue e di ogni poesia, servono soprattutto a porre in evidenza la purezza o l'intensità di una qualità, e la lirica greca li usa principalmente (così come i paragoni con gli dèi e gli eroi) allo scopo di esaltare chi è fatto oggetto del canto.

Senofane per primo ha espresso la relatività delle qualità: "Se Dio non avesse creato il biondo miele, i fichi sembrerebbero molto più dolci" (fr. 38); ciò porterà più tardi allo scetticismo nei confronti della percezione sensibile (cfr. pp. 341 sg.).[12] Di qui sorgono anche altri problemi filosofici, come il paradosso del "mucchio": due grani sono già "molti"? e tre? e quattro?[13]

Un certo ordine e una certa possibilità di orientamento nel dominio delle qualità ci sono dati innanzitutto nell'ordine naturale delle nostre percezioni sensibili: la vista distingue il chiaro e lo scuro e i colori dal rosso al violetto, e allo stesso modo gli altri sensi fissano i gradi della scala da loro percepita. Lo spazio e il tempo diventano accessibili alla nostra mente tramite i concetti di "grande" e di "piccolo", il che fornisce un solido sostegno su cui costruire molto altro.[14]

Nel dominio dei verbi la cosa diventa più difficile. Tra le infinite attività possibili ne caratterizziamo soltanto alcune, tipiche e spesso ricorrenti, attraverso verbi particolari, e indichiamo le innumerevoli altre, bene o male, con gli stessi verbi. Le molteplici possibilità di movimento e di azione, di atteggiamento e di stato, vengono costrette nello schema di una classificazione più forzata e arbitraria di quella a cui sono sottoposte le qualità e le cose. Si dice che una persona è "seduta" o "giace", ma per tutti gli stadi intermedi esistenti fra "sedere" e "giacere" non abbiamo un verbo che li possa esprimere. Di fronte a un certo atteggiamento possiamo essere incerti se corrisponda a un "sedere" o a un "giacere", e tuttavia sappiamo che cosa sia veramente e propriamente il "sedere" e il "giacere". Questi due verbi (ma la stessa cosa vale anche per

tutti gli altri) costituiscono due casi ideali, la base su cui giudichiamo e diamo un nome anche ai casi simili. Tale "idealità" dell'azione verbale è qualcosa di diverso dalla "purezza" di una qualità: la qualità risalta nettamente quando è contrapposta al suo contrario; l'azione invece si compie rispondendo a un fine, nella grazia e nella sicurezza che ne accompagna l'esecuzione.

Si può stabilire un certo ordine sistematico per le metafore a seconda che appartengano al campo verbale o aggettivale (per quanto vi siano anche forme intermedie), e questo ordine potrà chiarire il valore e l'evoluzione delle metafore, e quindi delle similitudini. Le metafore date da aggettivi, come quella del "dolce" parlare e della "dolce" poesia, non hanno grande importanza nel greco primitivo. La concezione per cui nella gioia si vede qualcosa di leggero, di alto, di vasto, nel dolore invece qualcosa di pesante, angusto e opprimente, appare bensì in singole espressioni dove il sentimento di gioia è inteso come movimento centrifugo, mentre il dolore come movimento centripeto; tuttavia ha dato luogo a poche metafore aggettivali, e, a quanto pare, a nessuna similitudine, poiché in genere la psicologia degli stati d'animo non è ancora sviluppata presso i primi Greci.[15] Soltanto un tipo di metafore aggettivali è già pienamente sviluppato nel greco arcaico ed elaborato anche attraverso similitudini: i valori che non sono ancora concepiti in senso astratto e interiore, come il bello, il nobile e il grande, vengono espressi con l'immagine della luce (cfr. pp. 154 e 200). Non è soltanto la virtù a essere "luminosa", ma anche la gioia, la felicità, la vita; "oscuri" sono allora il lutto, l'infelicità e la morte.[16]

Saffo esalta così l'amica lontana: "Arignota risplende fra le donne lidie, come fra le stelle la luna" (98, 6 sgg.).[17] In Omero troviamo già immagini quali Achille che "risplende" come il sole, l'elmo come una stella, lo scudo di Achille come la luna, o come il fuoco del pastore, una cosa è bella come una stella e così via, mentre in un encomio di Alcmane leggiamo invece: "Voglio cantare la luce d'Agido: simile al sole mi sembra" (1, 39 sgg.). Il paragone di Saf-

fo si distingue dagli altri in quanto non stabilisce soltanto un confronto fra la splendida donna e l'astro, ma anche fra questa e le altre donne in mezzo a cui vive. Si sente qui l'eco della similitudine omerica per cui il condottiero degli uomini corrisponde a ciò che il toro è fra i buoi (*Il.*, II, 480) o il montone fra le pecore (*Il.*, III, 196 – sebbene Omero in questo passo si riferisca soltanto allo spettacolo esteriore del momento).[18] Con ciò si stabilisce in Saffo una "proporzione": Arignota sta alle donne lidie come la luna alle stelle. Questo schema viene ulteriormente svolto da Pindaro, al principio della sua prima ode olimpica: "La cosa migliore è l'acqua, ma l'oro, sopra ogni altra ricchezza che eleva l'uomo, come fuoco risplende nella notte. Se poi vorrai cantare gli agoni, o mio cuore, non cercare un astro che di giorno più del sole riscaldi nel vasto spazio dell'etere, né cantare un agone più celebre di quello di Olimpia". Il pensiero di questi versi di Pindaro è pressappoco il seguente: l'acqua è la cosa (assolutamente) migliore (si tratta di un paradosso che a una più seria riflessione appare ricco di senso e rivela quindi saggezza); le gare di Olimpia superano tutte le altre, come l'oro supera ogni ricchezza e il sole gli altri astri. L'attenzione ai valori induce Pindaro a stabilire "proporzioni" anche nei paragoni che non si servono dell'immagine della luce: "L'animale più abile d'ogni altro nella caccia alle fiere, è il cane lacone del Taigeto; per il latte le migliori sono le capre di Sciro; ma le armi cercale ad Argo e il carro di guerra a Tebe, e artistici cocchi nella Sicilia splendente di frutta" (fr. 106). Non diversamente si esaminano le cose, gli animali e gli uomini alla stregua del loro valore e splendore (cfr. anche Pindaro, fr. 234): i punti culminanti, i superlativi per così dire, vengono situati tutti su di uno stesso piano.[19] Anche qui si riconosce l'esistenza di virtù diverse (ἀρεταί) in cose ed esseri diversi (come di frequente avviene dai tempi di Archiloco e di Solone), ma Pindaro non cerca di scoprire quale sia il "vero" valore:[20] a lui importa soltanto di mettere in rilievo di volta in volta quello che c'è di migliore e di più splendido, in opposizione a quanto è inferiore.

È soltanto nello schema della proporzione che le metafore aggettivali acquistano valore per la filosofia (con Eraclito) e per la scienza (soprattutto per la matematica); mentre le comuni similitudini o metafore aggettivali, anche quando sono rese da un sostantivo, non rivelano la cosa come tale, in quanto non si riferiscono all'essere o alla funzione, bensì all'impressione che la cosa suscita, e la concepiscono soltanto in relazione al suo opposto: la luce in relazione all'oscurità, il sentimento elevato in relazione al basso sentire, e così via. Così, quando a una parte dello spillo diamo il nome di "testa" (per "capocchia": in tedesco *Stecknadelkopf*, letteralmente, "testa dello spillo", come già indicato), adoperiamo una metafora meno espressiva di quando diciamo che qualcuno è "capo" dello Stato o parliamo del "piede" della lampada (per "sostegno": in tedesco *Fuss der Lampe*). La capocchia dello spillo (*Stecknadelkopf*) costituisce una delle estremità dello spillo (di forma determinata) opposta all'altra; il "capo" di uno Stato (*Kopf des Staates*) è colui che guida; il "piede" della lampada è ciò che sta in piedi, ciò che la regge.

Metafore come queste, che si fondano sull'impressione, suscitano perciò un interesse relativamente scarso per il nostro studio. In tedesco diamo il nome di *Blatt* ("foglio") a un pezzo di carta e di *Schulterblatt* ("scapola") a un osso, poiché entrambi sono sottili, lunghi e larghi: queste metafore saranno pure riuscite, evidenti, spiritose, e tuttavia mancano di quel carattere di necessità che potrebbe dar loro valore filosofico.[21]

Diverso è il caso della metafora in campo verbale. Se diciamo: *das Wasser springt* ("l'acqua zampilla"), *die Brücke springt* ("il ponte salta in aria"), la cosa non si può esprimere in nessun altro modo, se non facendo uso di un'altra metafora.

Sempre incontriamo queste forme antropomorfiche[22] quando vogliamo descrivere il movimento di cose morte: in tedesco diciamo das *Wasser läuft* ("l'acqua scorre", lett. "corre"), *der Wind bläst* ("il vento soffia") e così via. Già molto si è detto di questa particolarità della lingua. Anche nei verbi che sono appositamente creati

per esprimere il movimento di oggetti morti, come *fließen* ("scorrere") e *wehen* ("soffiare"), si nasconde la tendenza a interpretare ogni attività secondo l'attività umana, ed è questa tendenza che porta l'uomo primitivo alle concezioni di divinità fluviali, demoni del vento e simili.

Più importante ancora è il fatto che, per tutto ciò che riguarda il mondo dello spirito, le metafore verbali hanno valore originario e carattere di necessità. Nel greco vediamo formarsi davanti ai nostri occhi la concezione "astratta" di tutte le cose riguardanti lo spirito e l'anima, così che possiamo seguire con esattezza lo sviluppo di queste denominazioni metaforiche. In origine lo spirito è concepito per analogia con gli organi del corpo e le loro funzioni: la *psyché* è il respiro, il fiato, che tiene l'uomo in vita; il *thymós* è l'organo dei "moti" spirituali e il *nous* lo spirito, in quanto "vede" e "crea immagini".[23] Il "sapere" (εἰδέναι) è un aver visto; il "conoscere" (γιγνώσκειν) è in relazione al vedere; il "comprendere" (συνιέναι) al sentire; l'"intendersi di qualcosa" (ἐπίστασθαι) è in relazione all'abilità pratica.[24] Il processo, il metodo, il progresso del pensiero vengono rappresentati con l'immagine della via; anche in precedenza questa immagine si nascondeva in espressioni come lo "svolgimento" del discorso o l'"andamento" della poesia.[25] Negli studi storici che seguono incontreremo di frequente queste definizioni metaforiche dei fenomeni spirituali, in quanto neppure il pensiero "astratto" riesce a liberarsi dalle metafore, e continua a muoversi sulle stampelle dell'analogia. Sarà interessante – e non soltanto dal punto di vista storico, ma anche da quello filosofico – indicare i modelli che il pensiero di volta in volta si sceglie, nel tentativo di giungere a una razionale conoscenza del mondo.

2. Molte similitudini di Omero[26] nascono da tali metafore necessarie. Ettore, quando nell'*Iliade* vede che Agamennone si allontana dal combattimento, incita i Troiani alla battaglia: "Con tali parole egli cercava di incitare (ὤτρυνε) il *menos* e il *thymós* di ognuno" (XI, 284 sgg.). *Thymós* è lo spirito in quanto si muove,

mentre *menos* è una funzione, una forza di questo *thymós*: nella nostra lingua non esiste parola che ne renda completamente il significato, visto che "forza", "coraggio", "impeto" corrispondono solo grossolanamente al termine greco. In tedesco si potrebbe dire con un'espressione dialettale: *es ist der Dribbel, den man spürt, wenn es einem in den Gliedern jückt* ("è quella smania che prende quando prudono le membra"). Quanto a ὀτρύνειν, "incitare", si può usare anche per gli animali, per esempio i cavalli (più spesso) oppure i cani (*Il.*, XVIII, 584). Nel passo accennato troviamo ancora: "E come un cacciatore talora i cani dai bianchi denti contro un selvaggio cinghiale aizza, o contro un leone, così contro gli Achei incita gli animosi Troiani Ettore figlio di Priamo" (292). Il paragone porta avanti la metafora, già contenuta nell'espressione "incitare al coraggio". Spesso Omero si serve di queste immagini, tratte dalla vita degli animali, per cogliere ed esprimere i moti dell'animo umano. Anche noi diciamo che questi moti possono essere "eccitati", "frenati", "trattenuti": è questa anzi la forma più adatta e appropriata per esprimere le diverse maniere d'influire sulle emozioni. Omero ricorre in questo caso alla similitudine (basta eliminarla per rendersene conto) al fine di mettere in luce la partecipazione, diremmo noi, emotiva dell'animo di Ettore;[27] senza di essa la narrazione risulterebbe, proprio in un punto saliente, arida e asciutta. Siamo inclini a scorgere in tali similitudini un mezzo poetico per intensificare il *pathos*, e nella poesia più tarda, in particolare nella poesia romana e in seguito in quella romanza, tali paragoni servono a conferire alle parole solennità e importanza. In Omero invece le similitudini – per quanto neppure in lui manchi questa tendenza alla solennità – hanno una funzione più necessaria, in quanto non aveva altro mezzo per rendere l'elemento essenziale o l'intensità dell'avvenimento. Tolto il paragone, ecco quello che rimane: Ettore che, con le sue parole, cerca d'ispirare a ognuno "forza e coraggio" (se queste scialbe traduzioni possono rendere i termini greci corrispondenti).

Troviamo la stessa metafora in un altro passo, quando Diomede salta a terra dal cocchio: "Risuona il bronzo quando egli si lan-

cia (ὀρνυμένου). Come nel mare infuriato un'onda si lancia (ὄρνυται) dietro l'altra [...] così l'una dietro l'altra si muovevano (κίνυντο) le schiere dei Danai [...] e a ognuna comandava un duce" (*Il.*, IV, 421 sgg.). E al verso 615 del canto XV abbiamo ancora: "Ettore, che voleva spezzare le schiere dei Danai: e tentò di farlo dove più fitta vedeva la mischia e le armi migliori. Né li poté spezzare [...] che essi reggevano (ἴσχον) πυργηδόν (a guisa di torre, cioè in formazione quadrata), [...] come una roccia nel mare resiste (μένει) sfidando i venti e le onde".

La radice di tali similitudini si trova nei verbi "incitare", "assalire", "affluire", "non lasciarsi spezzare" e così via, usati in senso metaforico. Non che tali paragoni si esauriscano nel famigerato *tertium comparationis*, poiché le relazioni possono estendersi ben oltre il punto germinale del paragone; anzi, l'arte delle similitudini omeriche si trova spesso proprio in questa ricchezza di relazioni, nella bellezza ed efficacia di tratti particolari così distanti fra loro. Ciononostante non si può negare che sia proprio il paragone a dare evidenza al fatto presentato nella narrazione, in questo caso a un'azione umana.

Se l'immagine della roccia, dunque una materia inanimata, rende evidente una cosa viva come un atteggiamento umano, ciò è possibile solo perché quest'oggetto inanimato viene visto antropomorficamente: l'immobilità della roccia in mezzo alla tempesta viene interpretata quale resistenza, così come è resistenza quella che l'uomo oppone in una situazione minacciosa. L'oggetto può allora, attraverso il paragone, chiarire un atteggiamento umano, in quanto nell'oggetto stesso viene proiettato quell'atteggiamento che deve illustrare. Questo particolare rapporto, in cui l'atteggiamento umano è messo in evidenza attraverso un oggetto che viene a sua volta interpretato secondo questo atteggiamento, vale anche per tutte le altre similitudini omeriche,[28] direi pure per le metafore vere e proprie,[29] e in genere in tutti quei casi in cui l'uomo "capisce"[30] qualcosa. Non è dunque del tutto esatto dire che la roccia è vista antropomorficamente; si dovrebbe aggiungere che

l'uomo può vedere la roccia antropomorficamente, solo in quanto vede "petromorficamente" sé stesso. È solo interpretando la roccia secondo la propria natura che l'uomo riesce a intendere un proprio atteggiamento e gli trova un'espressione adeguata. Che l'uomo possa sentire e intendere sé stesso soltanto come attraverso un'eco, è cosa d'importanza fondamentale per l'intendimento delle similitudini.

Quando Omero stabilisce un confronto fra l'uomo e un animale, questo confronto si riferisce soprattutto a una determinata attività: l'eroe assale il nemico come il leone assale il gregge, e così via.[31] Tali confronti sono rivelatori, in quanto nell'animale viene colto di volta in volta un atteggiamento tipico. Il leone, in Omero, è sempre l'animale combattivo, soprattutto nel momento dell'assalto, e rimane combattivo pure quando indietreggia. Anche dove il leone non è esempio di nobile valore, ma è dichiarato "rozzo" in senso peggiorativo, conserva nondimeno il suo carattere: questo, tutt'al più, riceve una diversa valutazione. Mai però si osserverà nel leone la maniera strisciante o scherzosa del gatto. Lo stesso vale per gli animali che le similitudini ci presentano: il cane sfacciato, l'asino testardo, il cervo pauroso.

Ettore, per esempio, viene spesso paragonato a un leone. Non è soltanto nell'assalto che l'eroe è simile al leone, ma ogni volta che si getta sul nemico. Così gli animali servono a determinare le caratteristiche di un uomo – anche se Aiace, per esempio, può venire paragonato prima a un leone e poi a un asino (*Il.*, XI, 548-57 e 558-65). La tendenza a classificare una certa categoria di uomini secondo una corrispondente categoria di animali è antichissima. In Omero però non troviamo più alcuna traccia di primitive concezioni totemiche o simili, per quanto sussistano ancora, nella religione greca, residui di una fede più antica: dèi rappresentati in forma animalesca, maschere di animali nel culto, miti relativi alla discendenza di una stirpe da un animale e così via. D'altra parte, i paragoni omerici con animali non sono soltanto quadri d'ambiente o descrizioni naturali che mirano a mettere in luce, attra-

verso una rassomiglianza, un dato avvenimento – come quando Callimaco, con espressione del resto molto bella e calzante, dice nell'inno a Delo che Iride giace come un cane da caccia a piè del trono di Era. Quando Omero parla di qualcuno che "come un leone" si getta sul nemico, dobbiamo prendere alla lettera questa sua espressione. Infatti lo stesso impulso agisce tanto nel leone quanto nel guerriero: un impulso che prende spesso il nome di *menos* ("l'impulso ad avanzare"). Il leone è ai tempi di Omero l'animale dal possente *menos* che assale i greggi: se si dice dunque che l'uomo avanza "come un leone", esiste tra i due un nesso reale. Gli animali delle similitudini omeriche non sono soltanto dei simboli, sono gli specifici portatori delle diverse forze vitali, e come tali ci vengono ovunque incontro nell'arte plastica del Settimo secolo.[32] Omero considera gli animali quasi esclusivamente come portatori di tali forze, e di conseguenza passano in seconda linea nella narrazione e acquistano invece importanza per le similitudini.[33] L'animale di per sé non attrae il suo interesse. Il fatto che negli animali le forze vitali si esplicano in forme tipiche ha determinato una corrispondente suddivisione dei tipi umani nella favola e, per derivazione, in Simonide (a questo proposito cfr. pp. 313 sg.).[34] Nell'*Odissea* troviamo un passo ripreso poi da Archiloco, in cui Odisseo dice:

> Nulla nutre la terra di più fragile dell'uomo, fra gli esseri che sulla terra respirano e strisciano. Sin che gli dèi gli danno fortuna e le sue membra si muovono, pensa che mai gli potrà accadere del male. Se poi, come avviene (δὴ), gli dèi beati qualche sciagura gli mandano, anche a questo controvoglia s'adatta, con animo rassegnato. Poiché il pensiero (νόος, la mente) dell'uomo mortale muta come il padre dei Numi fa sorgere i giorni. (XVIII, 130 sgg.)[35]

L'animale dunque non è così instabile come l'uomo, di cui l'animo e le idee mutano con il mutare del momento. Qui, dove è più che mai vicino a scoprire il mondo dell'anima, Omero dichiara che l'animale è più stabile e più sicuro dell'uomo. Nelle forme tipiche e determinate della natura che si articola negli esseri viventi, l'uomo vi trova dei modelli, alla luce dei quali può chiarire il significato delle sue emozioni, dei suoi atteggiamenti incerti, aperti a molte possibilità: sono lo specchio attraverso cui può ve-

dere sé stesso.

Il pensiero razionale cerca di rappresentare un carattere, scomponendolo in proprietà e forze diverse, che possono presentarsi anche altrove; e poiché distingue fra oggetto e qualità, fra materia e forza, niente gli impedisce di attribuire a uomini diversi una "stessa" qualità o una stessa forza. La mente primitiva, che non conosce ancora questa distinzione, ricorre necessariamente alle unità intuitive per dar rilievo, attraverso i confronti, all'elemento tipico. La frase "Ettore è come un leone" non si limita a circoscrivere la realtà dell'uomo, per noi vaga e priva di contorni, entro i confini di una figura caratteristica, a scopo di conoscenza; non è soltanto un confronto, ma intende designare, almeno in origine, anche un legame reale, così che l'uomo trova, in questo rapporto con l'animale, un sostegno non solo per la propria conoscenza, ma anche per la propria esistenza.

Una funzione simile a quella degli animali viene svolta nelle similitudini omeriche anche da forze elementari come la tempesta, l'onda, la roccia: ne abbiamo già considerato qualche esempio. Anche in tali similitudini l'uomo interpreta sé stesso rifacendosi alle forme naturali fuori di lui. Le descrizioni naturali, così come le rappresentazioni di animali, non sono quadri paesaggistici; vento e intemperie, mare e fiumi, notte e nebbia, fuoco e alberi non destano l'interesse del poeta per la loro vita propria. Anche in questo caso sono considerati portatori di forze elementari, che possono agire anche nell'uomo, e che l'uomo sperimenta impegnando contro di esse le proprie forze. Poiché l'*Iliade* parla della lotta fra Greci e Troiani, dunque di vicende che si svolgono fra uomini e uomini, non c'è da meravigliarsi che la natura appaia quasi esclusivamente nelle similitudini, e di rado nella narrazione, limitandosi a fare da sfondo all'azione epica.

Nelle similitudini sono rappresentati anche fatti della vita d'ogni giorno, soprattutto di quella pastorale e contadina, mentre nella narrazione li troviamo molto più di rado, poiché gli uomini dei quali il poeta parla nella sua poesia sono diversi da quelli a cui

si rivolge il racconto. Il modo in cui queste similitudini contribuiscono a chiarire la narrazione, parlando delle gioie e dei travagli del contadino, delle pene e delle speranze del pastore, della vita di lavoro del pescatore e dell'operaio, ci è del resto familiare: anche qui, nella maggior parte dei casi, il sentimento umano è interpretato attraverso il sentimento umano; e pure quando si dice che la folla ondeggia come un campo di grano, che un guerriero cade come un frutto di papavero o che le frecce rimbalzano come fave ventilate, questo nesso non ha bisogno di alcuna spiegazione,[36] poiché l'"uguaglianza" di azioni o di atteggiamenti si presenta con immediata evidenza anche al pensiero moderno.

Per quanto le similitudini che si riferiscono a un'attività non possano venir nettamente distinte da quelle che si riferiscono alla qualità (chi può dire se il comune paragone "veloce come un cavallo" o "come il vento" si riferisca più al movimento che alla qualità?), ve ne sono tuttavia altre che differiscono dai casi citati, per esempio: "numerosi come i fiori", "pelle (bianca) come avorio", "vestirsi a strati come una cipolla", ma queste similitudini "aggettivali" hanno naturalmente minor rilievo nell'epica che nella lirica, poiché l'epica non s'interessa alla descrizione.

Un gruppo di similitudini si stacca decisamente da quelle considerate finora: i cosiddetti *exempla* mitici.[37] Li incontriamo nei discorsi,[38] al contrario delle similitudini, che si trovano nella narrazione.[39] Mentre le similitudini, quando si riferiscono a uomini, servono a rendere comprensibile il contegno di terze persone, gli esempi mitici servono invece alla conoscenza di sé, che si voglia condurre sé stessi o altri a fare chiarezza sulla propria situazione.[40] Quando per esempio il vecchio Fenice racconta a Achille la storia di Meleagro (*Il.*, IX, 527-99), che tanto male aveva causato con la sua ira e che tanto a lungo aveva perseverato nello sdegno, che anche i doni offertigli andarono perduti, Achille deve riconoscere in costui sé stesso. Se in questi paragoni hanno particolare rilievo il "valore" e la "norma", ciò non deve farci credere che l'elemento "etico" o addirittura il "pedagogico" formi la parte essenziale di

questi esempi, o in genere del mito.[41] Se l'elemento morale ha in essi particolare risalto è perché gli uomini in Omero non si abbandonano alla contemplazione, ma sono immediatamente attivi: è un attimo che dalla riflessione su sé stessi passino alla difesa, alla scusa, all'atteggiamento di modestia, o all'espressione di un'esigenza, e così l'incitamento alla riflessione si trasforma in ammonizione, in incoraggiamento, in consolazione. Tuttavia, quando Penelope confronta il suo dolore con quello di Aedone, la donna riconosce soltanto la propria situazione e la confronta a quella simile della figlia di Pandareo, senza che ciò abbia nulla a che fare con la morale. Le similitudini nascono dalle metafore e per tale ragione, in un primo tempo, servono a chiarire le singole attività; possono però, perlomeno quelle che prendono a modello l'animale, mettere in evidenza gli atteggiamenti tipici di un eroe. Gli "esempi mitici" vanno ancora oltre, in quanto possono dare una rappresentazione più completa dell'atteggiamento umano nelle sue cause e nelle sue conseguenze. Certo, ci sono similitudini che compiono una funzione più vasta, come quella in cui il pianto di Penelope, commossa perché Odisseo, da lei non ancora riconosciuto, le parla di suo marito, viene paragonato a neve che si scioglie (*Od.*, XIX, 205), o quando la morte del giovane Euforbo è paragonata alla sorte di un ulivo che, sebbene protetto con cura, viene abbattuto dalla tempesta;[42] tuttavia gli esempi mitici si prestano in modo più semplice e più naturale a far luce sul destino umano e a renderlo comprensibile.

L'esempio più antico in cui si cerca di esplicitare e di far capire qualcosa ricorrendo a un paragone lo troviamo in Saffo: la cosa più bella non è ciò che in genere si celebra, non lo splendore dei cavalieri a schiera e delle navi, bensì "ciò che uno ama" (fr. 27).[43] "È facile renderlo comprensibile a ognuno", dice, e lo fa avanzando il paragone con Elena – com'era naturale che seguisse il proprio amore. Se Saffo dunque non si limita a presentare il paragone, come fa invece Omero, ma aggiunge che ognuno può "capirlo", allora il fatto che questo esempio debba far riflettere gioca qui

un ruolo fondamentale.[44]

Questi esempi mitici nascono dalla necessità di "situare" il proprio io attraverso un paragone, in modo da raggiungere solidità e certezza; tendenza che è pure alla base dei paragoni con animali, e che non è estranea neppure a noi, per quanto cerchiamo di orientarci basandoci non più sul mito ma sui fatti dell'esperienza e per mezzo di paralleli storici. Nel *Tasso* di Goethe, Antonio dice a Tasso, accasciato: "E se ti sembra di perdere completamente te stesso, confrontati: e ciò che sei riconosci!". E Tasso risponde: "Sì, e a tempo opportuno me lo ricordi. Dunque più a nulla servono gli esempi della Storia? Nessuna nobile figura d'uomo davanti agli occhi mi si presenta che più di me abbia sofferto, così che a lui paragonandomi, io mi riprenda?".[45]

Come il paragone con animali, anche il paragone mitico non è da principio usato soltanto a scopo di conoscenza, poiché con i personaggi mitici l'uomo sente anche legami reali. Gli eroi costituiscono certo uno stadio intermedio fra gli dèi e gli uomini, in cui le stirpi e le famiglie nobili scorgono i propri antenati, ma non solo: anche molte istituzioni vengono fatte risalire a loro, di modo che l'uomo sente sé stesso nella viva tradizione di questo mondo superiore. I miti eziologici rinnovano di continuo questo ricordo, e in modo particolare nelle solennità.[46]

Se già gli dèi olimpici offrivano, con le loro chiare, tipiche figure, modelli nei quali l'uomo poteva riconoscere sé stesso, i significativi miti di un passato eroico offrono un quadro ancora più ricco dei vari aspetti della vita umana. Questi racconti presentano, nei confronti delle altre similitudini, il vantaggio di prestarsi a diverse interpretazioni e di potersi quindi adattare alle diverse esigenze spirituali. Se gli dèi di Omero si erano liberati dalla rigidità della primitiva forma animalesca (perlomeno quelli che un tempo l'avevano) ed erano passati dalla ferrea costrizione all'amabile varietà della forma umana, anche l'uomo, al quale gli dèi servivano da modello, si era così liberato dai vicoli ciechi di un rigido schematismo; e nei miti, che ora venivano dappertutto ripresi e riela-

borati in grandi composizioni poetiche, si rivelava il gusto per la narrazione aperta a svariate possibilità. Dall'alta poesia fino alla tragedia attica, è attraverso il mito che l'uomo giunge alla conoscenza di sé.

Se vogliamo cogliere con vivezza il particolare tipo d'interazione fra il mito e la graduale scoperta che l'uomo fa del proprio io, e non limitarci a considerarlo come un processo grandioso di tempi remoti, sarà bene servirci di un esempio tratto da epoche più recenti. Dalle rappresentazioni che Rembrandt ci dà dell'Antico Testamento riusciamo a intendere la sua vita, poiché le antiche storie rivivono attraverso l'esperienza individuale del pittore, che a sua volta acquista consapevolezza della propria posizione grazie alle figure del passato. Allo stesso modo i Greci scoprirono lo spirito: vedendolo proiettato nei miti. Così Eschilo, attraverso il destino di Oreste, scopre che cosa sia l'"azione" nel vero senso della parola, e insieme è il primo a introdurla nell'antico mito. Quanto più umana diventa l'eco attraverso la quale l'uomo comprende sé stesso, tanto più umano diventa anche lui; quanto più razionale diventa il pensiero umano, con tanta più decisione il mito si scioglie dai legami del culto.

È in particolare sotto due aspetti che le similitudini mitiche di Omero preludono all'interpretazione razionale del mito. La riflessione sul proprio io, alla quale i miti servono, è perlopiù limitazione dell'io: la maggior parte dei paragoni insegna all'uomo a riconoscere la propria umanità e la propria limitatezza; esortano infatti alla conoscenza dell'io nel senso del motto delfico "conosci te stesso", e quindi alla misura, all'ordine, alla riflessione. L'altra caratteristica è che le figure che servono da esempio non sono potenze demoniache o figure fiabesche, bensì personaggi dai chiari contorni, che portano un nome preciso – talvolta dèi, ma perlopiù eroi del mito. Queste figure, legate a un determinato ambiente e ordinate in una certa genealogia, si avvicinano (è appunto questa la differenza caratteristica tra il mito e la fiaba) alla Storia e al mondo dell'esperienza. È caratteristico della mitologia greca il

fatto che motivi fiabeschi diventano parte integrante di miti. Il mito si distingue da ciò che è empiricamente dato, in quanto non offre puri fatti, ma rivela anche il senso e il valore degli avvenimenti, e ciò che è "proiettato", e quindi "letto", nelle cose, non appare come il risultato di un'interpretazione umana (come tale sarà smascherato dalla successiva età illuministica), ma si presenta come realtà in sé valida e divina. Il mito, e non soltanto il mito degli *exempla* omerici, rappresenta anche per questo una via intermedia fra le "idee fisse" della primitiva interpretazione magica del mondo e la problematicità e l'incertezza della più tarda interpretazione storico-empirica.

Il senso del paragone mitico e di quello storico non è accessibile alla fede magica primitiva né al pensiero scientifico, poiché entrambi, se anche in forma molto diversa, non ammettono che il confronto di cose identiche; prendono cioè a modello di qualsiasi equiparazione quella che è in uso nella sfera dei nomi comuni: "un leone è uguale a un altro leone", "un pezzo d'oro è uguale a un altro pezzo d'oro". Così, a seconda delle circostanze, per la mente primitiva l'uomo può essere paragonato a un dio o a un animale, mentre per la scienza naturale vale soltanto ciò che una determinata cosa "è".[47] Da un campo del tutto diverso della lingua, ovvero nel mito, nella poesia, nella storia, nasce invece la possibilità di stabilire degli "esempi" e di attribuire ad atti e destini umani un significato più generale.

Così come tra le diverse attività esistono determinati casi ideali, che noi soli indichiamo con verbi appositi[48] per andare a designare e interpretare, secondo questi modelli, le altre molteplici forme di attività, allo stesso modo sono pochi i destini umani (che si realizzano nella Storia o che, in particolare, prendono forma nella poesia) a fornire i modelli alla luce dei quali possiamo giudicare la vita dell'uomo.[49] I destini tipici dei miti greci sono stati mantenuti vivi dai poeti, e non solo da quelli greci, attraverso continue metamorfosi. La storiografia di Tucidide, liberata da ogni elemento mitico, si attribuisce un valore duraturo: "casi si-

mili o del genere" rispetto a quelli da lui descritti si verificheranno sempre, anche nell'avvenire (1, 22).

3. Per intendere l'uomo nella sua particolarità, Simonide (ricollegandosi a Focilide) si avvale del paragone con gli animali, per costruire una classificazione dei caratteri. Nella sua satira contro le donne descrive i diversi tipi femminili paragonandoli a diversi animali:

> Dio, già in principio, creò le donne assai diverse per indole; l'una dal setoloso animale, la scrofa: nella sua casa, in mezzo al pattume, ogni cosa giace, in gran disordine, sparsa per terra; ed essa che mai si lava, né lava le vesti, si crogiola e ingrassa nel sudiciume. L'altra, Dio trasse dalla maligna volpe: tutto ella sa, nulla le sfugge, né delle cose cattive né delle buone; spesso vitupera un uomo e poi lo loda; ché cambia d'umore dall'oggi al domani. E poi quella creata dal cane, curiosa e cattiva, che tutto sentire e sapere vuole, dappertutto annusa e gironzola e come pazza abbaia, pur se non vede nessuno. Né davanti al marito tace, neppur se minaccia, né se in un impeto di collera le spezza con una pietra i denti, né se di lusinghe e carezze la colma, e neppure quando fra ospiti siede; insensatamente parla, e senza posa fa muovere la bocca. (fr. 7)

Così, passando da un animale all'altro, si arriva all'ape, l'unica a rappresentare la buona moglie.

Nello specifico Simonide si sta qui ricollegando ad antiche favole – già sviluppate, ancor prima, da Esiodo e Archiloco, in modo da adattarle agli interessi morali del loro tempo –, nuova è tuttavia la sua tendenza a utilizzare un certo qual ordine, un ordine che si rivela nel regno animale ma che nulla ha a che fare con la classificazione zoologica scientifica, per giungere a una visione sistematica dei possibili aspetti del carattere femminile. Se sull'Olimpo facevano la loro comparsa, una accanto all'altra, diverse figure femminili, è perché rappresentavano le forme tipiche dello stile sublime.[50]

Del paragone che prende a modello l'animale Simonide non si vale dunque per dare evidenza a una determinata azione umana: sviluppa invece quella tendenza che era già implicita in Omero, quando confrontava l'azione di Ettore con quella di un leone, cercando d'individuare così il vero essere di un uomo in confronto a quello degli altri. Il paragone trapassa così dal campo delle attività

a quello delle qualità. Non solo: i motivi caratteristici di quei paragoni che hanno radice nell'aggettivo si presentano quindi anche in quelli che si avvalgono dell'immagine di un animale per dare una interpretazione dell'essere umano. Così, per esempio, cose paragonabili ma distinte fra loro vengono poste l'una accanto all'altra, e si dice che l'una è più a questo modo e l'altra più a quest'altro, e se ne cerca la "differenza specifica" (che è in fondo la "qualità" contrapposta all'"essenza"). Simonide vede, del resto, anche qui un rapporto reale fra i singoli animali e i vari tipi di donne, poiché secondo lui le donne hanno origine dai rispettivi animali; ed è questo un residuo dell'epoca del pensiero magico.

Altre forme più progredite del paragone con l'animale tendono a una maggior caratterizzazione. Ibico dice, dato che Eros l'ha tratto di nuovo nella sua rete: "Tremo quand'egli si appressa, come il vecchio destriero già vittorioso malvolentieri si espone a una lotta incerta" (fr. 7). Qui il confronto con l'animale non fa risaltare soltanto una qualità caratteristica (così come Omero, che nel cavallo vede sempre la velocità) ma pone in rilievo il dissidio del cuore, il contrasto fra la passione e la pietà. Il paragone non serve qui a rappresentare un tipo, ma a esprimere la personalità. Da quando Saffo aveva definito Eros un animale "dolceamaro" (fr. 137), si era andata sempre più affermando nell'uomo, conscio del proprio contraddittorio sentire, l'idea che l'individuo fosse qualcosa di particolare, ed è proprio un dissidio "individuale" che Ibico cerca di cogliere nell'immagine del vecchio destriero. Così, quando Anacreonte confronta una sfrenata e pur sdegnosa fanciulla con un puledro, anche lui tende a individuarvi un carattere personale. Pure Saffo usa un'immagine simile, ricca di elementi contrastanti, per porre in evidenza la particolarità di un destino umano, quando confronta la bella ragazza che ha trovato tardi marito con la mela alta sull'albero, che i raccoglitori non potevano raggiungere.[51]

Mentre nei paragoni simonidei con il mondo animale si rivela la tendenza alla sistematicità, le immagini alle quali abbiamo ora

accennato hanno una tendenza contraria ma altrettanto caratteristica e importante: tentano cioè di cogliere l'elemento individuale. Le opposte qualità non vengono più suddivise fra diversi portatori: si trovano invece riunite nel singolo. Questa seconda tendenza si esaurisce dopo che la tragedia ha rivelato, oltre il dissidio del sentimento, anche quello dell'azione, e cioè un aspetto più profondo della problematica del mondo e del singolo; e si esaurisce nel senso che ormai si tenta di cogliere l'uomo come individuo nella contraddittorietà di tutto il suo essere.

È caratteristico e significativo il modo con cui Alcibiade, nel *Simposio* di Platone, descrive Socrate: dice che l'esterno di Socrate è diverso dall'interno, che ha l'aspetto di un Sileno,[52] ma nasconde in sé immagini d'oro, che la sua passione è in contrasto con la sua padronanza di sé; "ma la cosa che desta più stupore è che egli non può essere paragonato a nessun uomo, a nessun antico eroe, né ad alcun altro essere vivente. Al carattere di Achille si potrebbe paragonare quello di Brasida, al carattere di Pericle quello di Nestore e Antenore ed altri ancora. E così si possono trovare confronti anche per gli altri uomini". Socrate è, per Alcibiade, "incomparabile" (e quindi inafferrabile), il che significa unico nel suo genere e "individuale". Di fronte alle contraddizioni del suo essere, vengono meno i paragoni mitici che, come appare dalle parole stesse di Alcibiade, servono di solito a interpretare l'essere di un uomo. Socrate è anche il primo Greco di cui possediamo un busto che lo ritragga.

È stato necessario seguire una lunga e complicata via, con l'aiuto di paragoni, per trovar risposta alla domanda "chi è Socrate?" Se da un lato è relativamente semplice stabilire un confronto quando si tratta di una cosa designata con un nome comune (quando ci si domanda, per esempio, che cos'è un leone?), dato che qui, nel paragone, non facciamo che stabilire pure e semplici identità, dall'altro il confronto che ha per soggetto un nome proprio accoglie in sé motivi che provengono dalla sfera del verbo e dell'aggettivo: attraverso la determinazione comparativa delle sin-

gole attività (in cui ci si vale necessariamente di metafore di origine verbale) e dei tipici modi di essere, si giunge a poco a poco, per mezzo di comparazioni e opposizioni espresse con aggettivi, alla caratterizzazione individuale.

Ma non sono questi i soli mezzi di conoscenza che ci vengono offerti dalle similitudini omeriche.

Un altro sviluppo ha origine dalla tendenza a sottolineare più l'azione e la situazione che non colui che agisce, sia per porre in rilievo l'effetto della vicenda sull'uomo, sia per far risaltare la concatenazione dei fatti. Il primo indirizzo porta, soprattutto in Archiloco e in Saffo, a paragoni di questo genere: "Una tempesta sconvolge il cuore dell'uomo" (Archiloco, fr. 67; cfr. Erodoto, *Storie*, 7, 16); "l'amore assale l'anima come il vento le querce della montagna" (Saffo, fr. 50; cfr. Ibico, fr. 6, 6 sgg.); "il vino colpisce i sensi come un fulmine" (Archiloco, fr. 77),[53] in cui dunque una nuova consapevolezza del mondo dell'anima fa sì che le forze elementari delle similitudini omeriche vengano rappresentate non tanto nel loro esplicarsi, quanto nell'effetto che suscitano, nell'angoscia, nell'inquietudine e nello stordimento che procurano. Affini a questi paragoni sono certe immagini, per esempio quella della tempesta che pone la città in pericolo, in Archiloco (frr. 7 e 56), e in seguito rielaborata da Alceo (frr. 46 e 119).[54]

Per lo sviluppo del pensiero razionale ha più importanza l'altra serie di paragoni, iniziata da Solone. Dice infatti: "Al mal guadagnato presto la disgrazia si accompagna. Come per il fuoco, piccolo è l'inizio e mala la fine. Poiché le cattive azioni non hanno per l'uomo lunga durata. Che Zeus sorveglia la fine di ogni cosa. Improvvisa, come il vento a primavera disperde le nuvole, sconvolge le profondità del mare e distrugge l'opera degli uomini [...] e poi fa riapparire il cielo chiaro, [...] è la vendetta di Zeus" (1, 13 sgg.).[55] E altrove : "Dalla nuvola scende la furia della grandine e della neve, dal chiaro lampo il tuono, e dai grandi uomini rovina per la città: ed ecco che nella schiavitù di un despota è gettato il popolo nella sua ignoranza" (10, 1). Le immagini omeriche delle

forze elementari della natura vengono qui rielaborate da Solone – dal limitato ambito delle similitudini omeriche si sviluppano infatti forme sempre nuove, con cui dire qualcosa che finora non si era riusciti a esprimere. Solone non vi riconosce tanto le forze in azione, quanto piuttosto il nesso necessario degli avvenimenti (il che succede πάντως, "in ogni caso"), non soltanto il singolo fatto, ma anche la situazione, e non come Archiloco soltanto lo stato presente, ma quello permanente. Qui appare dunque, per la prima volta, la conoscenza della regolarità di ciò che avviene nella natura. Ma Solone non coglie ancora la legge di causalità – causalità che si rivela quasi da sé, nel susseguirsi delle immagini naturali che illustrano lo svolgersi delle vicende della vita umana e dello Stato. L'intuitivo *post hoc* è concepito nella sua relazione astratta come *propter hoc*.[56]

Ciò che abbiamo detto a proposito della scoperta della causalità nella natura e nella vita dell'uomo vale anche rispetto alla facoltà umana di collegare i propri pensieri. Anche qui l'elemento astrattamente logico viene scoperto a poco a poco, anche qui la connessione causale viene un po' alla volta a sostituire l'ordine intuitivo.

Che anche in questo campo i paragoni contribuiscano a preparare la via al pensiero, abbiamo potuto vederlo già nelle "proporzioni" di Saffo e di Pindaro.[57] Ne troviamo un esempio nei primi versi della più antica poesia di Pindaro: "Felice è Sparta, beata la Tessaglia. Su l'una e su l'altra, da un padre discesa, regna la stirpe di Eracle, il migliore guerriero" (P., 10). Come nei primi versi della prima ode olimpica, della quale ci siamo già occupati, si afferma che "la cosa migliore è l'acqua", anche qui Pindaro esprime per prima cosa un giudizio che non sarà certo condiviso da tutti, ma che tuttavia, così lapidariamente espresso, acquista potere di convinzione. Sia la prima sia la seconda ode iniziano dunque con l'encomio e con il paragone consueto. La seconda parte della proposizione non è che accostata alla prima, eppure, senza che questo venga esplicitato, noi le colleghiamo tutt'e due in un paragone: la

Tessaglia è felice al pari di Sparta (riconosciuta ovunque in quanto tale). E scorgiamo nella terza proposizione il motivo e la base del confronto, sebbene neppure questo sia detto chiaro e tondo; così le tre immagini, accostate semplicemente l'una all'altra, rendono con chiarezza la sequenza logica di pensieri che si potrebbe esprimere pressappoco in questa forma: la Tessaglia è altrettanto felice che Sparta, poiché anche là regna l'antica stirpe dorica.

Un periodo può presentare dunque una relazione logica anche senza esprimerla e senza che il parlante l'abbia chiaramente afferrata: possiamo allora incontrare una logica nel discorso senza una forma particolare che la esprima. Poiché i mezzi che la lingua offre al pensiero logico si sono sviluppati relativamente tardi, c'è uno stato primitivo in cui la logica appare soltanto in forma "implicita".[58] La capacità di parlare con senso e coerenza non è nata soltanto con il cosiddetto "pensiero logico", come non soltanto con il pensiero razionale è nato il bisogno di ricercare la causa dei fatti e di concepire il susseguirsi di due avvenimenti come necessaria relazione di causa ed effetto. Anche il pensiero "mitico" si è preoccupato della relazione eziologica; la ricerca dell'origine delle cose è infatti al centro del mito – la ricerca dell'origine del mondo, dei fenomeni della natura, degli uomini, delle loro istituzioni, di usi, di strumenti e così via.

Si potrà ripetere quindi a questo proposito quanto si è detto per l'"anima", che in un certo senso "c'era" nell'uomo anche al tempo di Omero, ma non ancora in forma consapevole – e quindi in realtà non "c'era" ancora. Anche la logica "c'è", in un certo senso, da quando l'uomo pensa e parla, e se da principio non ha una sua propria forma d'espressione, ciò non vuol dire che non sia presente, ma piuttosto che appare una cosa evidente di per sé. La sua scoperta, il suo ingresso nella coscienza, determina un mutamento radicale nel pensiero umano, e questa trasformazione si fa particolarmente sentire nei paragoni e nelle immagini di cui ci serviamo per parlare.

4. Tra i filosofi presocratici Empedocle è quello che, più degli

altri, lascia trasparire nei paragoni la sua dipendenza dalle similitudini omeriche;[59] e poiché i suoi paragoni preludono ai metodi usati più tardi nelle scienze naturali, si rivela qui con estrema chiarezza il passaggio dalla poesia alla filosofia. In lui troviamo per esempio:

> Come talvolta un uomo che deve uscire nella notte invernale, alimenta la fiamma di un vivo fuoco e prepara una lanterna che protegga in tutte le direzioni la luce dai venti – poiché essa fa tacere lo spirare tempestoso dei venti rumoreggianti, e la sua luce, che (attraverso le sottili pareti di corno levigato)[60] penetra all'esterno, essendo tanto più sottile, risplende con instancabili raggi sulla via – così allora si nascose (quando fu creato l'occhio) il primitivo fuoco nella pupilla rotonda, racchiuso da membrane e sottili involucri, attraversati da sottili canali, meravigliosamente costruiti, che trattenevano la profondità dell'acqua circolante all'interno, e lasciavano passare soltanto il fuoco, tanto più sottile. (fr. 84, 1-11)

Empedocle si ricollega – in simili paragoni – direttamente a Omero, da cui trae anche il verso di cui si serve per esporre la sua dottrina; tuttavia si limita a immagini tratte dal campo tecnico, dei mestieri,[61] mentre Omero ricava la maggior parte delle sue similitudini dal regno animale, dalla natura, e dalla vita di pescatori, cacciatori e contadini. Ma anche i paragoni tecnici di Omero sono diversi da quelli di Empedocle, sebbene quest'ultimo si ricolleghi strettamente a essi. Nell'*Iliade* viene detto: "Come il caglio presto condensa il latte, altrettanto presto Apollo sanava la ferita di Marte" (V, 902). E nell'*Odissea*: "Come un uomo esperto del mestiere circonda l'argento coll'oro, così Atena circonfuse di grazie le spalle e il capo di Odisseo" (VI, 232). E ancora nell'*Odissea*: "Come uno che fori l'asse della nave col trapano, così, ficcato il tronco nell'occhio al Ciclope, lo girammo a mulino" (IX, 384). Nell'*Iliade* troviamo inoltre: "Come il vasaio fa girare il tornio, così, leggere, danzavano le fanciulle in giro" (XVIII, 600).

Una prima differenza è questa: in Omero, in questi paragoni che diremo "tecnici", una determinata attività viene paragonata all'attività di un operaio (oppure, nella similitudine del caglio per esempio, all'azione della materia usata dal cascinaio). Empedocle imposta la sua similitudine alla maniera omerica (alla quale del re-

sto ci sono già, pure nell'*Odissea*, alcune eccezioni): "Così come un uomo [...] si prepara una lanterna"; qui, per il paragone, non ha importanza l'azione dell'uomo, bensì soltanto il fatto che attraverso le pareti della lanterna penetra la luce, ma non l'aria. Le similitudini omeriche, in quanto si riferiscono ad azioni e non a qualità, hanno origine da metafore verbali, e questo vale anche per le similitudini "tecniche": Atena "indora" Odisseo di grazia, Odisseo "trapana" l'occhio del Ciclope con il tronco, le fanciulle "roteano" nella danza e così via. Tali similitudini hanno valore in quanto colgono un'attualità viva, la stessa che dà valore anche alle altre similitudini omeriche – come quando Ettore, nel momento dell'assalto, è detto simile a un leone, quando l'eroe che oppone resistenza è paragonato alla roccia in mezzo alle onde e così via.

Empedocle non tende a cogliere questo elemento vivo che si manifesta in un dato momento: tutti i suoi paragoni tendono piuttosto a mettere in evidenza un processo fisico (o chimico), e si riferiscono dunque a qualcosa di duraturo. "Rendere evidente" significa qui non soltanto chiarire, presentare in forma più o meno efficace davanti agli occhi: nel modello tecnico viene messo in rilievo lo stesso processo fisico che si svolge in ciò che Empedocle vuol spiegare. Il fatto che attraverso la lastra cornea della lanterna penetri la luce, ma non l'aria, si fonda sulle stesse proprietà fisiche, cioè sui pori sottili, per cui l'occhio lascia passare la luce, ma non l'acqua. Quando Empedocle confronta un procedimento con l'altro e li presenta come uguali, solleva quella stessa esigenza di identità di quando si dice, di due animali, che ciascuno di essi "è" un leone. Empedocle inizia il suo paragone parlando dell'uomo che esce nella notte invernale, ma questo non è che l'involucro poetico della sua similitudine; in verità ha in mente qualcosa che si estende al di là del singolo uomo, del singolo oggetto, o di un preciso momento nel tempo: qualcosa che possa valere sempre e ovunque.

Empedocle tende proprio a un *tertium comparationis*, e il valore delle sue similitudini sta appunto in questa ricerca di un preci-

so e stabile elemento comune. La similitudine perde così in linea di principio il suo contenuto poetico, per quanto venga ammantata con lo splendore della forma ben costruita e dell'abbellimento letterario. Per Omero la descrizione vivace dei particolari è parte integrante della similitudine, anche se ciò può apparire assurdo a un'interpretazione razionalistica: la funzione particolare della metafora, dell'immagine, della similitudine, ovvero quella di rendere come in uno specchio la concreta realtà delle cose, fa sì che anche certi particolari, seppur ben lontani dai termini di paragone, possano assumere importanza e servire a illustrare il fatto.

In Omero c'è, a quanto sembra, un'unica similitudine che si riferisce a qualcosa di universale: si tratta della frase di Glauco, in cui dice che le generazioni umane spariscono come le foglie degli alberi.[62] Questa similitudine si distingue non soltanto per il suo contenuto di carattere universale dalle solite similitudini di Omero, ma anche per il fatto che tratta un nuovo oggetto. Si potrebbe fare una distinzione in Omero fra le similitudini che hanno origine da una metafora verbale e quelle che derivano da una metafora espressa con un aggettivo. Se in questa similitudine è detto che gli uomini "scompaiono" come le foglie, è chiaro che essa nasce da un'espressione verbale, ma questo verbo non si riferisce, come nelle altre similitudini di Omero, a un'attività, come quando si parla dell'"irrompere" dell'eroe, dell'"aizzare" o del "resistere", o come i verbi delle similitudini tecniche "indorare", "trapanare", "roteare". In questi casi una particolare attività dell'uomo viene illustrata attraverso un'altra forma di attività, sia essa di un uomo o di un animale o anche di un oggetto inanimato che viene considerato antropomorficamente ("la roccia resiste", cfr. *die Fontäne springt*). Lo sparire degli uomini e delle foglie non è un'"azione", ma rientra nel processo vitale, in quel processo di crescita e di trapasso che non abbraccia soltanto l'uomo e l'animale, ma anche la pianta. Le altre similitudini di Omero tratte dal regno delle piante non si riferiscono a questo processo organico, poiché quando si dice che un eroe "cade come un albero sotto i colpi del taglialegna", o che "oppone resistenza come una quercia nella tempesta", o che qual-

cuno "si piega a terra come il frutto del papavero", la pianta viene considerata nell'atto o di compiere un'azione o di subirla, ma ciò non ha nessuna relazione con gli atti naturali del crescere o del trapassare.[63]

Le similitudini di Empedocle, con questa similitudine omerica, hanno in comune non soltanto il carattere di universalità, ma anche il fatto di riferirsi a un evento naturale. Tuttavia il suo interesse non è mai rivolto al processo vitale: le forze operanti nella natura, di cui del resto Empedocle ha una concezione molto precisa, sono trascurate nei suoi paragoni, e non per caso. Paragona infatti la combinazione dei quattro elementi naturali al modo in cui il pittore mescola i suoi colori, o in cui altre materie vengono combinate insieme. Dice: come il caglio condensa il latte (qui si ricollega alla similitudine di Omero sopra accennata), così una materia liquida aggiunta a un'altra può produrne una solida; come il fornaio mescola farina e acqua, così possono sorgere mescolanze anche in natura; come il sole si specchia nell'acqua, così si specchia la luce del cielo nel sole; come un'eco la luce del sole viene rimandata dalla luna; la luna gira intorno alla terra come il mozzo della ruota gira intorno all'asse; come l'acqua rimane in un recipiente che sia fatto girare velocemente, così la terra non cade nel rapido roteare della volta celeste; come l'acqua diventa calda quando scorre attraverso i tubi riscaldati, così si formano le sorgenti calde, in quanto scorrono attraverso le zone infuocate dell'interno della terra; come dalla mescolanza del molle stagno e del molle rame si ottiene il duro bronzo, così dalla mescolanza dei teneri semi del cavallo e dell'asino nasce un animale di forte resistenza. La respirazione della pelle viene paragonata al movimento del sifone, il timpano dell'orecchio a una sonante campana. Anche se molti particolari di questi confronti possono apparire incerti, non si tende qui mai a illustrare l'"azione" dell'uomo o di un animale, come nella maggior parte delle similitudini omeriche, e neppure la "vita" organica, come nella similitudine delle foglie; alla base di questi paragoni è una terza rappresentazione, che, pur appartenendo a sua volta alla sfera verbale, dev'essere distinta dal-

le altre due: la rappresentazione del "movimento". Anche nel campo del verbo esistono dunque tre categorie, come in quello del sostantivo esistono il nome comune, il nome proprio e il nome astratto.[64] Empedocle, nelle sue similitudini, ricorre a quella secondo cui la natura è concepita come materia morta, il meno antropomorficamente possibile. Non tende tanto al movimento attivo, quanto al passivo "venir mossi", all'interpretazione meccanica della natura, al puro mutamento nello spazio e nel tempo, a quell'aspetto, e solo a quello, per cui due processi sono identici fra loro. Così può, nel campo verbale, ottemperare a quella severa esigenza della similitudine che nel campo del sostantivo viene soddisfatta dal nome comune, soprattutto nella denominazione degli esseri viventi. Questa consapevole esigenza della filosofia, di trattare l'"essere" con severità e precisione, è stata sollevata per la prima volta da Parmenide, e da allora non possiamo più pensarla staccata dalla filosofia e dalla scienza.

Da questo momento in poi la riduzione di un processo a puri fattori fisici assume il valore di "spiegazione". Anche le similitudini omeriche rivelano qualcosa che è nascosto, che non può essere inteso in forma immediata;[65] Empedocle, nella spiegazione del metodo, si vale ancora dell'evidenza, in quanto illustra ciò che è nascosto e impenetrabile per mezzo di cose che l'uomo stesso ha costruito, o per mezzo di attività che lui stesso compie. È quel procedimento che seguiamo anche noi quando spieghiamo la funzione dell'occhio confrontandolo a un apparecchio fotografico: ciò che viene costruito dall'uomo ci appare più comprensibile di ciò che viene creato dalla natura. Ma il procedimento tecnico ci è meno oscuro solo in quanto siamo noi a costruirlo, a ripeterlo, a sottoporlo al nostro arbitrio. Così nei paragoni "tecnici" di Empedocle la ripetibilità ha senza dubbio molta importanza. A partire dai paragoni che parlano della mescolanza dei colori, del rapido girar del mestolo, dell'uso del sifone e simili, ha origine anche la classificazione di determinati esperimenti che troviamo nella medicina primitiva:[66] se tra i Greci l'interesse per l'esperimento

non fosse in seguito, per influenza della filosofia attica socratica, passato in secondo piano, un nuovo fertile ramo si sarebbe potuto sviluppare dalla similitudine omerica.

Paragoni di specie così sobria come quelli d'Empedocle erano stati formulati, sia pure in forma più semplice e ingenua, anche prima di lui, ossia nella filosofia ionica della natura, dal tempo in cui Talete aveva affermato che la terra galleggia sull'acqua come il legno. Con Anassimandro e Anassimene abbiamo già il paragone "tecnico", ma poiché i testi delle loro dottrine non ci sono giunti che attraverso frammenti, i particolari e le formulazioni di questi loro paragoni non ci sono così chiari come quelli di Empedocle.

Fondamentalmente diversi appaiono invece i paragoni di Eraclito: essi non si riferiscono mai al movimento, né nel campo fisico né in quello chimico. In lui non troviamo neppure immagini che illustrino un'attività; tutt'al più paragona coloro che vogliono purificarsi da un delitto per mezzo di un sacrificio cruento, a coloro che, caduti nel fango, vogliono con il fango lavarsi (fr. 5) – ma qui il paragone illustra un'attività solo in quanto ne scopre il lato assurdo.[67]

Quando Eraclito paragona il tempo a un bambino che si trastulla (52), vien di fatto a negargli ogni vera "attività". Quando dice che si deve domare la *hybris* come si doma un incendio (43) o che si deve lottare per la legge come per difendere le mura (44), il paragone non sottolinea la maniera di spegnere o di lottare (come per esempio nella similitudine omerica dell'animale che lotta per i suoi piccoli), bensì la forza distruttrice del fuoco e la validità delle mura. Più utile per l'intendimento della mentalità di Eraclito è l'immagine del fiume: "Se scendiamo due volte nello stesso fiume, ogni volta diversa è l'acqua che vi affluisce" (12). Nell'immagine non è posto in rilievo né il movimento fisico dell'acqua né l'atto di colui che scende nel fiume, ma sono considerati insieme l'uomo e il mondo esterno, il soggetto e l'oggetto. L'immagine coglie il vivo rapporto fra il movimento dell'acqua e l'uomo che lo sperimenta. Così l'immagine si riferisce allo stesso fenomeno a cui si riferiva la

similitudine delle foglie di Omero; ma mentre lì il processo della vita era colto nel suo aspetto temporale, come mutamento, qui viene colto nel suo eterno essere. Non si considera cioè soltanto una singola forma della vita nel suo scomparire, ma si caratterizza la vita che è al di là del singolo individuo, che è sempre uguale e tuttavia sempre nuova, e si passa in questo modo a una tanto più vasta universalità. Lo stesso può dirsi anche per le altre immagini caratteristiche di Eraclito, quella della disposizione "tesa" dell'arco e della lira (51), delle "composizioni" che sono un intero e allo stesso tempo non lo sono (10); della parola del dio delfico che non rivela e non nasconde, ma dà soltanto un "segno" (93); dei medici che tagliano e bruciano e, mentre causano dolore, guariscono (58); del cerchio di cui il principio coincide con la fine (103). Anche Eraclito conserva con severo rigore l'identità fra immagine e cosa confrontata: è infatti sempre una stessa vita, una stessa tensione, uno stesso sorgere di contrasti, che si rivela nelle diverse cose, ovvero lo stesso *logos* che circola "attraverso" tutte le cose (cfr. 1, 41, 50, 114 ecc.) – ma lo fa in modo caratteristico: sembra infatti che l'identità venga meno, in quanto unisce in sé i contrari. Alla logica, che si fonda su giudizi del tipo "questo è un leone", appare inammissibile che un leone sia nello stesso tempo "non-leone", eppure è proprio ciò che contraddice questo principio fondamentale di non contraddizione a venire accolto e messo in rilievo nella dottrina eraclitea, e anzi ne rappresenta il senso vero e proprio. In Empedocle questo problema non si pone, in quanto cerca di spiegare soltanto il movimento, cioè i mutamenti della materia, della natura morta, mentre Eraclito intende cogliere la vita. Ma di certo né Eraclito né Empedocle erano consapevoli di questa differenza, in quanto entrambi cercavano di cogliere la natura intera.

Come Empedocle, anche Eraclito è rivolto verso qualcosa che non è visibile, che dev'essere rivelato; ma i due si discostano in un punto fondamentale: le similitudini di Empedocle si spingono in certo qual modo al di là del linguaggio figurato, dal momento che l'identico processo, che si svolge tanto nell'immagine che serve a

chiarire il fatto quanto nel fatto che deve essere chiarito, può essere afferrato con maggiore precisione nella legge fisica (cosa che i Greci hanno del resto appena tentato); al contrario, ciò che Eraclito vuol esprimere non si lascia rappresentare, in linea di principio, se non mediante immagini. In Eraclito comprendiamo in che senso si possa parlare di metafore "originarie", metafore che appartengono a una dimensione più profonda dell'attività umana e animale: alla dimensione della vita universale. Quest'elemento vitale, che non si può cogliere per mezzo del concetto o del principio del "terzo escluso", si presenta nelle forme più diverse, eppure ognuna di queste lo contiene, e soltanto attraverso queste forme l'elemento vitale può venir rappresentato e può "parlare" all'uomo. La coscienza ingenua si serve istintivamente di questo mezzo, dandolo per scontato, applica innocentemente la propria interpretazione antropomorfa della natura e, senza pensarci, finisce per esprimersi in metafore. Eraclito cerca di cogliere nella sua particolare essenza questo universale liberato dalle apparenze sensibili – eppure sa che è difficile da comprendere, se non del tutto impossibile. È in Saffo, come già detto, che ci imbattiamo per la prima volta in un paragone che dovrebbe "rendere comprensibile" qualcosa, che cioè fa appello a una precisa attività dello spirito: l'attività della "comprensione". Il paragone con Elena può infatti "rendere comprensibile a ognuno" con facilità che la cosa più bella altro non è che ciò che uno ama (fr. 27). Eraclito, invece, sa bene che le proprie similitudini sono decisamente più oscure, che dovrebbero *costringere* le persone a pensare, anche se le persone non capiranno mai davvero il *logos*.

Pure questo cerca di chiarire in forma di paragone: "L'uomo più saggio non è, di fronte a Dio, che una scimmia per saggezza e per tutto il resto" (83). Questo paragone non si basa su un verbo, come nei paragoni visti finora, ma su un aggettivo. I diversi gradi di bellezza e di saggezza vengono raffrontati come i termini di una proporzione: la bellezza della scimmia sta alla bellezza dell'uomo come quella dell'uomo sta a quella di Dio. Troviamo in Eraclito[68] anche altre "proporzioni" del genere, alcune espresse in

forma completa come queste, altre appena accennate, nelle quali al posto della scimmia abbiamo di volta in volta il bambino (70, 79), il dormiente (73), l'ubriaco (117), la colomba (34), il bue (4), l'asino (9), il maiale (13). Di queste "proporzioni" Eraclito si avvale per far comprendere, all'uomo che non pensa, la sua distanza dalla perfezione. Paragoni espressi nella forma "bello come un dio", "saggio come un dio", si trovano anche negli encomi dei lirici, dove troviamo pure "comparazioni" del tipo "più bianco di un uovo" e simili.[69] Eraclito però non si vale della proporzione per esaltare l'uomo, ma al contrario per abbassarlo: se già per i lirici il divino è vicino all'uomo solo in particolari casi, questo per Eraclito trascende la realtà comune in forma ancor più decisa. In queste "proporzioni" il divino si è già quasi trasformato in incognita. Da tale schema si sviluppa il severo metodo della deduzione analogica[70] – come quando la matematica riprende da simili paragoni la formula "è uguale a", in senso esatto e preciso, perché questi non si basano su aggettivi che esprimono valore (quali "bello" o "saggio") e neppure su aggettivi che esprimono sensazioni opposte, bensì su aggettivi di grandezza. Così come Empedocle, partendo da paragoni che hanno radice nelle metafore verbali, viene a creare un procedimento scientifico, in quanto esclude dall'oggetto designato dal verbo ogni cosa che non sia movimento, allo stesso modo la matematica sviluppa dal paragone che ha radice nell'aggettivo il suo severo metodo, escludendo dal campo dell'aggettivo tutto ciò che non sia quantità.

La teoria della proporzione è stata svolta, in matematica, soprattutto dai pitagorici: Platone la usa per le sue deduzioni analogiche anche fuori del campo matematico. Ma qui si presenta un altro problema: se questo metodo cioè conservi la sua forza dimostrativa anche quando venga trasferito in un altro campo, poiché, se il confronto si trasforma in dimostrazione, la formula di uguaglianza "è uguale a" deve necessariamente intendersi in senso rigoroso – cosa che, in vaste aree della lingua, non può accadere affatto, come abbiamo già potuto osservare in numerosi esempi.

Platone stabilisce nel *Gorgia* questa proporzione: la retorica sta alla filosofia come l'arte culinaria alla medicina. In questa proporzione è la filosofia l'incognita che deve venir determinata – ma già l'impostazione della proporzione si fonda su determinati concetti che a loro volta si possono ottenere soltanto attraverso deduzioni analogiche. La filosofia e la medicina contengono infatti un "vero" sapere in opposizione al sapere "apparente" della retorica e dell'arte culinaria; ma d'altra parte la filosofia e la retorica agiscono sull'anima che è eterna, la medicina e l'arte culinaria sul corpo che è caduco. Ora, la diversità fra anima e corpo è stata in realtà scoperta solo nel corso dell'evoluzione della civiltà greca, e la validità dell'affermazione che l'anima è immortale dovrebbe dunque venire prima verificata. Ma agli scopi del nostro studio importa più che altro osservare in quale senso Platone usi quel contrasto fra scienza vera e apparente, a cui Parmenide era giunto attraverso la riflessione sul mondo esterno – quando aveva scoperto che soltanto il duraturo può essere pensato e lo aveva quindi fatto oggetto di una "vera" conoscenza, mentre delle cose mutevoli non si dà che una conoscenza apparente. Platone trasferisce questo ragionamento alla riflessione sul "bene", e scopre così un "bene" stabile e un "piacere" passeggero. Già quest'analogia non è del tutto convincente. Ammessa l'esistenza di un bene stabile, per trovare la conoscenza corrispondente Platone si rivolge alla medicina. Che la medicina sia la conoscenza di un bene, è cosa che a sua volta non si può dimostrare direttamente, ma soltanto in base a un'analogia. Già Socrate si era valso dell'immagine dell'artigiano e della sua τέχνη (*techne*) come modello per la conoscenza del bene: per esempio, il falegname che fa un tavolo deve sapere che cosa sia propriamente un buon tavolo, ed è basandosi su questa conoscenza che costruisce il suo di tavolo. In questa analogia l'elemento morale che sta a cuore a Socrate, ossia il fine dell'azione, diventa una cosa conosciuta, già data in precedenza. A questa trasformazione tien fermo anche Platone, che anzi la svolge sistematicamente, in quanto per lui ogni azione è attuata nell'"idea" contemplabile, che costituisce l'oggetto più alto della conoscenza. "Idea"

indica però in origine (la parola ha affinità con il latino *videre*) la figura visibile perfetta: tradotto in categorie grammaticali, ciò significa che il valore "ideale" dell'oggetto espresso dal verbo viene trasferito al campo del nome comune, di fronte al quale si possono sollevare più severe esigenze di conoscenza; più tardi (nel *Menone*) Platone consolida questa conoscenza raggiunta per analogia con il metodo usato nelle scienze matematiche, e cerca inoltre (nel *Sofista*) di estendere anche ad altri campi il principio della definizione e della ripartizione logica, che si lascia così facilmente applicare, per esempio, nella classificazione degli animali. A questo modo però restringe l'arte del confrontare e del distinguere, dell'unire e dividere, valida per ogni scienza, allo schema della *diairesis*. Nella filosofia platonica si trovano dappertutto analogie trasversali di questo tipo, che si estendono a campi diversi, e in verità ogni filosofia che non si accontenti di cogliere soltanto *un unico* aspetto del mondo, ma che voglia giungere all'unità del sapere, dovrà necessariamente compiere questa μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, questa trasposizione di modelli e questo "salto analogico". Dato che Platone è il primo a costruire un sistema filosofico complesso che tenta di collegare i diversi spunti dei filosofi precedenti, i problemi connessi a questo tentativo si presentano, nella sua filosofia, con maggior chiarezza che nei filosofi più tardi. Non solo: dalla filosofia di Platone, meglio che da qualsiasi altra, comprendiamo come ciò che nell'ingenua lingua primitiva si compone spontaneamente nell'immagine e nella similitudine, nella metafora e nelle circonlocuzioni grammaticali, inizi invece a scomporsi davanti alla coscienza che riflette e che comincia faticosamente a separare i diversi fenomeni, alla base di un linguaggio e di un pensiero ancora vaghi e indistinti, per quindi ricomporli in un chiaro insieme.

5. Il contrasto tra immagine mitica e pensiero logico si delinea con precisione nell'interpretazione causale della natura. In questo campo anche il passaggio dal pensiero mitico a quello logico acquista un'evidenza immediata: ciò che nei primi tempi si interpretava come opera degli dèi, di demoni e di eroi, si interpreterà più

tardi in senso razionale. La causalità mitica non si limita però ai fatti naturali, che si possono spiegare con la legge di causalità scientifica: riguarda soprattutto la vita e l'origine delle cose, dunque fenomeni le cui cause non si possono determinare con esattezza. Si estende pure oltre l'ambito della natura, poiché lo stesso sorgere dei pensieri, dei sentimenti, dei desideri, delle decisioni e così via, viene attribuito a un intervento divino, e quindi la causalità mitica domina anche in quel campo nel quale, dopo la scoperta dell'anima, si accoglieranno i motivi psichici. Il pensiero mitico non si limita tuttavia a spiegare le cause, ma serve ad esempio anche all'intendimento dell'essere umano: è evidente allora che pensiero mitico e pensiero logico non coprono un solo e medesimo campo. Come molte cose del mondo mitico rimangono inaccessibili al pensiero logico, così molte cose nuove vengono scoperte nel campo della logica, cose che non possono essere sostituite da nessun elemento mitico. Impropriamente si parla di un contrasto fra mito e *logos* fuori dell'ambito dell'interpretazione causale della natura, in quanto il mito riguarda il contenuto del pensiero, mentre la logica la forma. Ci varremo tuttavia di questi concetti in quanto rappresentano con evidenza due gradini storici del pensiero umano, tenendo però presente che l'uno non esclude rigorosamente l'altro; anzi, nel pensiero espresso in forma mitica possono venir accolti elementi logici e viceversa, e il passaggio dall'uno all'altro si compie lentamente e gradualmente – senza mai arrivare a una fine, potremmo aggiungere noi.

Il pensiero mitico ha stretta attinenza con il pensiero che si esprime per immagini e similitudini. Tutti e due si distinguono psicologicamente dal pensiero logico per il fatto che questo si affatica nell'indagine, mentre le immagini del mito e delle similitudini si impongono all'immaginazione. Ciò porta a una differenza di fatto: per il pensiero logico la verità è qualcosa che deve venir ricercata, indagata e sondata, è l'incognita di un problema di cui si cerca la soluzione con metodo e precisione, con rigoroso riguardo al principio di non contraddizione, e il cui risultato presenta un carattere di obbligatorietà universale. Le figure mitiche, al contra-

rio, si presentano in modo immediato in quanto dotate di senso e di valore, e lo stesso vale per le immagini delle similitudini, che parlano una lingua viva direttamente comprensibile: per l'ascoltatore hanno quella stessa evidenza immediata che prima avevano per il poeta che le riceve in dono dalla Musa, cioè per intuizione o che dir si voglia. Il pensiero mitico esige recettività, il pensiero logico attività: si sviluppa infatti dopo che l'uomo è giunto alla consapevolezza di sé come essere attivo e come spirito individuale. Il pensiero logico esige la presenza vigile dello spirito, mentre il pensiero mitico confina con il mondo del sogno, in cui le immagini e i pensieri vanno errando senza controllo da parte della volontà.

Allo spirito illuminato il mito appare "innaturale", e ciò vuol dire in primo luogo che non è esente da contraddizioni. Già Omero è alla ricerca di una motivazione coerente e durevole, e sta alla larga da ciò che non è naturale: il divino infatti non si manifesta mai arbitrariamente. La dissoluzione del mito comincia con il rifiuto esplicito di dubbie analogie. Così Senofane divide nettamente il divino dall'umano, e non ammette che agli dèi vengano attribuite qualità umane, e ancor meno difetti umani. Di conseguenza anche all'uomo, e a ciò che è formato a immagine dell'uomo, si tende ad attribuire soltanto qualità umane; così Ecateo giudicherà innaturali gli antichi miti in contrasto con l'esperienza comune e controllabile, e correggerà di conseguenza i fatti tramandati dalla tradizione. Danao avrebbe avuto cinquanta figlie? In realtà non ne poteva avere più di venti. Eracle avrebbe portato sulla terra il cane infernale? In verità doveva trattarsi di un serpente che dimorava sottoterra e il cui morso era mortale.

L'era arcaica, ossia l'era che scopre lo spirito umano attivo, evidenzia una straordinaria sete di esperienze. È con "instancabili" occhi, come dice una volta Empedocle (fr. 86), che si guardano attorno a loro i Greci in questo tempo. In molteplici guise s'intrecciano ancora le nuove scoperte ai miti che fioriscono rigogliosi, finché viene a stabilirsi quella distinzione per la quale i miti offrono materia alla poesia e l'esperienza alla scienza nascente. Ma così

come nella tragedia attica il gusto del molteplice e del vario cede di fronte all'interesse per il mondo dello spirito e dell'anima, allo stesso modo si affievolisce anche il gusto delle molteplici esperienze. Per i filosofi dell'epoca classica acquista sempre maggior importanza quel settore dell'esperienza che si può dominare con il pensiero, capace di soddisfare le rigide esigenze della ripetibilità, dell'identità e della non contraddizione. Ma così vengono trascurate molte cose, cioè proprio il fattore vitale, mentre il significato e il valore di ogni accadimento si sottrae alla presa del pensiero – come risulta già dal fatto che il paragone rigoroso è possibile soltanto in limitate categorie linguistiche. In questo campo limitato i Greci hanno elaborato un solido metodo di pensiero; qui le forme iniziali della lingua sono state coerentemente sviluppate in relazione a un determinato fine, e così hanno gettato le solide basi non solo della scienza naturale del loro tempo, ma anche di quella dei tempi moderni. Poiché qui si rivelava possibile un uso quanto mai sicuro della conclusione analogica e del progresso scientifico, questa forma di pensiero fu presa a modello nel tentativo di raggiungere una simile precisione anche in altri campi (per esempio da Platone). Dedicando un accurato studio a quelle categorie linguistiche che si sono sviluppate nel pensiero scientifico, è forse possibile contribuire ad aprire la strada verso una nuova logica (o magari due, o pure tre!), che risponda anche alle esigenze di tutto ciò che non rientra nel campo delle scienze naturali.

1. Per quanto segue cfr. anche *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952, specialmente pp. 151 sgg. [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)].

2. Cfr. nota 11.

3. Tornerò sull'argomento nel Capitolo tredicesimo.

4. Cfr. Capitolo dodicesimo.

5. Naturalmente la frase si riferisce alla persona di Socrate e non, per esempio, al suo ritratto.

6. A questo riguardo cfr. Capitolo dodicesimo.

7. Cfr. H. Lipps, *Die Verbindlichkeit der Sprache, Klostermann*, Frankfurt am Main 1944, p. 66.

8. Lipps, *Die Verbindlichkeit der Sprache*, cit., pp. 67 sg.

9. Si riferisce soprattutto all'affinità dell'impressione fisica e più particolarmente a quella dell'occhio, di modo che l'"evidenza" è il motivo che ritorna più di frequente in metafore di questo tipo.

10. I nomi di tali cose "amorfe" mutano secondo determinate qualità, soprattutto secondo la grandezza; la loro labilità rinvia dunque a quella degli aggettivi. La stessa cosa vale anche per le parole "pezzo", "mucchio", "zolla", con le quali indichiamo la materia (relativamente) informe: un pezzo di legno, un mucchio d'oro, una zolla di terra.

11. Per espressioni del genere cfr. anche Teocrito, 11, 2 sg.; Virg., *Buc.*, 7, 37 ecc.

12. Cfr. Capitolo dodicesimo.

13. Cfr. nota 10.

14. Per altre "sensazioni", cfr. Capitolo dodicesimo.

15. Cfr. capitoli quarto, sesto e nono. Poiché i Greci considerano gli stati d'animo più come "moti" del sentimento che come qualità, le metafore verbali hanno qui parte più importante che quelle aggettivali – questione che, in questa sede, non può essere che accennata.

16. Per l'interpretazione simbolica della "luce" presso i Greci, cfr. l'articolo σκότος di Conzelmann e φῶς di Bultmann nel *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament di Kittel*, e inoltre Bultmann, *Philologus*, 97, 1947, pp. 1 sgg.

17. Cfr. Capitolo quarto. A un paragone simile apparteneva il fr. 4, come dimostra il tempo verbale al presente (in contrasto con i frr. 88 e 94), come anche Iul., *Or.*, 3, 109.

18. Cfr. anche *Od.*, VII, 102, dove Nausicaa fra le sue ancelle è paragonata a Artemide in mezzo alle ninfe. Sull'argomento cfr. la dissertazione (non pubblicata) H. Seyffert, *Die Gleichnisse der Odyssee*, Kiel 1949, p. 86.

19. Per l'influenza che questo modo di vedere ha avuto sull'etnologia di Erodoto e Ippocrate, cfr. H. Diller, *Wanderarzt und Aitiologe*, Dietrich, Leipzig 1934, pp. 82 sg. con nota 129.

20. Cfr. l'interpretazione quasi goethiana di Plut., *De tranq. an.*, 13, p. 472, con un'interessante polemica contro gli stoici.

21. Metafore quali *ledern* ("di cuoio"; fig. "duro", "pesante"), *hölzern* ("ligneo"; fig. "goffo") non si riferiscono soltanto alla qualità, ma anche all'effetto e al modo di reagire. Al nostro scopo non è necessario approfondire la questione. Tuttavia cfr.Capitolo undicesimo.

22. Per l'unilateralità di questo concetto, cfr. Capitolo undicesimo.

23. Cfr. Capitolo primo.

24. Cfr. *Philologische Untersuchungen*, ed. U. von Wilamowitz, vol. 29.

25. O. Becker, "Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken", *Hermes Einzelschr.*, 4, 1937. Cfr. pp. 349 sgg., e *Hypomnemata*, 57.

26. Dopo il libro di H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1921, la loro interpretazione è stata promossa soprattutto da K. Riezler, "Das homerische Gleichnis und der Anfang der griechischen Philosophie", *Antike*, 12, 1936, pp. 253-71, e da F. Müller, "Das homerische Gleichnis", *Neue Jahrb. f. Antike und deutsche Bildung*, 1941, pp. 175-83. Per l'evoluzione successiva della similitudine cfr. H. Fränkel, *Am. Journ. Philol.*, 60, 1939, p. 478, e *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums*, Beck, München 1962 (2ª ed.) [cfr. ed. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, il Mulino, Bologna 1997, p. 601]. Cfr. ora anche W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Koehler & Amelang, Stuttgart 1954 (2ª ed.), pp. 130 sgg., e R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1952. Per finire cfr. J.C. Kamerbeek, "Problematiek van de vergelijkingen in Homerus' Ilias", *Forum der letteren*, 1962, pp. 33 sgg. (in cui è indicata un'ampia bibliografia).

27. Ho riformulato la frase per accogliere le obiezioni sollevate da E.C. Welskopf, *Probleme der Musse im alten*

Hellas, Rutten & Loening, Berlin 1962, p. 25.

28. Cfr. per esempio Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, cit., pp. 72 sg., sulla similitudine dei pigmei; a questo proposito è ancora più esauriente Riezler, cit.

29. Cfr. Lipps, *Die Verbindlichkeit der Sprache*, cit., pp. 73 sg.

30. Cfr. *Philologische Untersuchungen*, ed. U. von Wilamowitz, vol. 29, p. 49.

31. Molto prudente è a questo proposito il giudizio di M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, p. 200. Esempi di stirpi che fanno discendere sé stesse da animali in H. Diels, *N. Jahrb.*, 51, 1923, p. 74.

32. Cfr. al proposito E. Buschor, *Die Musen des Jenseits*, Bruckmann, München 1944, p. 26. Che dietro queste similitudini omeriche con il mondo animale si nascondano concezioni di carattere magico, per le quali un dato uomo "è" veramente un leone, non è cosa che abbia importanza per l'interpretazione omerica; ha invece importanza storica il fatto che da principio, nel campo dei nomi comuni, quell'"è" veniva preso con lo stesso rigore a cui abbiamo accennato prima: e cioè non veniva riferito soltanto a un oggetto, ma a una cosa (in questo caso anche a un animale e all'uomo) in quanto portatrice di forze (quali μένος). È anzi una caratteristica del pensiero magico non limitare l'identità all'oggetto come tale, ma estenderla anche alle cose, cose in cui si scopre una stessa forza e una stessa vita.

33. La stessa cosa si può dire anche per le forze della natura, cfr. p. 308. Schadewaldt e Hampe notano giustamente un'analogia fra le similitudini e lo stile geometrico. Ma è probabile che alla loro origine si trovino forme orientali nettamente caratterizzate: cfr. F. Dornseiff in W. Kröhling, *Greifswalder Beitr*., n. 5, p. 82, nota 8; W.A.A. van Otterlo, *Mnemosyne*, 8, 1940, pp. 145 sgg. Si veda ad esempio nell'epopea di Gilgamesh: "Gli dèi si radunarono come mosche sul sacrificante".

34. Cfr. su questo punto Fränkel, *Dichtung und Philosophie*, cit., p. 200.

35. Cfr. Capitolo quarto.

36. Riezler si rifà a esempi ben precisi per dimostrare come nell'elaborazione di una similitudine possano venire in luce altri elementi

37. Cfr. R. Oehler, *Mythologische Exempla in der älteren griechischen Dichtung*, Sauerländer, Aarau 1925; inoltre H. Fränkel, *Gnomon*, 3, p. 569.

38. Nelle similitudini c'è un elemento mitico soltanto in quanto si tratta di un fatto che si ripete: il terremoto di Tifeo e la battaglia delle gru (Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, cit., p. 73).

39. Brevi paragoni si possono trovare anche nei discorsi; così Priamo (*Il.*, III, 196) paragona Odisseo, che ancora non conosce, a un montone fra le pecore.

40. Almeno una volta troviamo tuttavia in un discorso un confronto tra la figura mitica e una terza persona. Nell'*Odissea* (II, 120) Antinoo loda Penelope davanti a Telemaco, paragonandola a Tiro, Alcmena e Micene – come nel più tardo *makarismós*.

41. Cfr. per esempio W. Schadewaldt, *Iliasstudien*, Hirzel, Leipzig 1938, p. 142: l'esempio di Meleagro non sarebbe indirizzato soltanto a uno scopo morale, ma tenderebbe altresì a illustrare un destino e rivelare un'essenza.

42. A queste similitudini è particolarmente rivolto l'interesse di Riezler, cit.

43. Cfr. Capitolo quarto.

44. Cfr. più avanti e Capitolo quarto, nota 34.

45. Quanto sia diffusa la tendenza dell'uomo a interpretare il proprio essere valendosi di paragoni, lo dimostrano parecchie novelle delle *Mille e una notte*; questo motivo viene, per esempio, artisticamente accentuato nella novella in cui la moglie e il visir del re Wird-Khan si alternano nel tentativo di spiegargli il suo contegno col racconto di novelle (Notti, 918-922), e questi si lascia così influenzare ora dall'una ora dall'altro.

46. Cfr. Capitolo sesto.

47. Vedi più avanti.

48. Vedi in questo capitolo.

49. Cfr. Gottfried Keller nell'introduzione alla novella *Romeo und Julia auf dem Dorfe*: "Il numero di queste favole è limitato, ma esse riappaiono sempre sotto nuovi aspetti"; ancora più in profondità arriva W. J. von Goethe, *Maximen und Reflexionen* (ed. Hecker, 1051 [cfr. ed. it. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Bur, Milano 2013]) in connessione alla frase citata a p. 139: "Quelli che noi chiamiamo motivi altro non sono in realtà che fenomeni dello spirito umano, che si sono ripetuti e sempre si ripeteranno, e che il poeta ci mostra in forma di fatti storici".

50. Cfr. Capitolo secondo.

51. Fr. 116. L'inizio di una "caratterizzazione" mediante il confronto con due animali diversi lo troviamo in

Omero: "Tu hai volto di cane, ma hai cuore di cervo" (*Il.*, I, 225; cfr. p. 141), dove la caratterizzazione "sfrontato e vile" vale come insulto. Sempre nell'Iliade viene detto invece, a lode di Agamennone: "Il volto e il capo assomigliano a Zeus, i fianchi ad Ares, il petto a Poseidone" (II, 478). Cfr. p. 155. In tutti e due i casi c'è solo un'accumulazione di male e di bene, ma senza tensione.

52. Sul significato di questo confronto con il Sileno cfr. B. Schweitzer, "Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen", *Ber. d. Sachs. Akademie*, 91, 1939, n. 4, p. 39.

53. Nel paragone di Simonide, "una tale paura non proverebbe neppure un uomo che trovandosi solo in uno stretto sentiero di montagna si vedesse venire incontro un leone" (fr. 12), non si sa purtroppo a che cosa si riferisce il confronto.

54. Che il frammento 119 abbia un significato allegorico risulta dalla conclusione: "La monarchia [non la desideriamo] e non vogliamo accettare [i tiranni]" (τοῖς τυράννοις, cfr. 48, 12; 79, 8; scol. 27, 4). Lo stesso, per quanto riguarda il frammento 46, è stato confermato grazie a un papiro: cfr. E.-M. Voigt fr. 208 Alceo, CRIT.

55. Per quello che riguarda i particolari e il significato del paragone, cfr. W. Jaeger, *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin 1934, vol. 1, pp. 193 sg. [cfr. ed. it. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2003], e *Sitz. Berl.*, 1926, p. 79.

56. Simile è anche il caso del veggente Calcante in Omero, cfr. p. 247.

57. Vedi in questo capitolo..

58. Cfr. al proposito il trattato di H.J. Pos, *Impliciete functies in de taal*, Hummelen, Assen 1928.

59. Le similitudini e i paragoni dei filosofi greci arcaici sono raccolti e trattati da W. Kranz, *Hermes*, 73, 1938, pp. 99-122. Per gli esempi di Empedocle, i loro rapporti con Omero e la loro importanza per le scienze naturali, cfr. soprattutto O. Regenbogen, *Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik*, 1, 1930, pp. 121 sgg. (= *Kleine Schriften*, Beck, München 1961, pp. 141 sgg.), e H. Diller, *Hermes*, 67, 1932, p. 14. Inoltre cfr. J. Longrigg, *Class. Quart.*, 59, 1965, pp. 249 sgg., e D. O'Brien, *Journ. of Hell. Stud.*, 90, 1970, pp. 140 sgg.

60. O di vescica di animale; cfr. Hug, *RE*, XII, 693, 22 sgg.

61. Kranz, cit., pp. 107 sg. Un'unica similitudine, che del resto non è neppure sicura, parla di un cane da caccia (fr. 101).

62. Prescindo qui dal fatto che la frase è stranamente in disaccordo con il resto del passo (*Il.*, VI, 146; cfr. al proposito Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, cit., p. 41) e solo da Mimnermo (fr. 2) e Simonide (fr. 29) è stata intesa nel suo vero significato.

63. Del tutto diverse sono le similitudini nell'*Iliade* da cui deriva il paragone di Glauco: "Stavano i guerrieri a mille, come sorgon le foglie e i fiori in primavera" (II, 468). Questa similitudine si riferisce al numero: ha dunque radice nell'aggettivo.ì

64. Cfr. Capitolo dodicesimo.

65. Cfr. Diller, cit., che tratta di queste immagini al richiamo ὄψις ἀδήλων τὰ φαινόμενα.

66. Al riguardo, cfr. Regenbogen, cit., e K. von Fritz, *Annals of Mathematics*, 46, 1945, pp. 246 sgg.

67. Rimane incerto se il frammento 22 sui cercatori d'oro, che a lungo scavano e poco trovano, voglia riferirsi, deprezzandola, alla fatica umana, o si riferisca invece alla solerzia del loro lavoro.

68. Cfr. H. Fränkel, "A Thought Pattern in Heraclitus", *Am. Journ. Philol.*, 59, 1938, p. 309; K. Reinhardt, *Hermes*, 77, 1942, p. 225.

69. Vedi in questo capitolo.

70. Cfr. Reinhardt, cit., p. 226.

Capitolo dodicesimo

La formazione dei concetti scientifici nella lingua greca

Se il filologo tratta il tema della formazione dei concetti nel campo delle scienze naturali, non è certamente per vedere quale contributo possa offrire la lingua alla conoscenza in questo campo, né quale sia il valore oggettivo e la validità di questi concetti. Ciò che lo interessa invece è vedere quali sono gli elementi già presenti in germe nella lingua parlata che sono stati sviluppati nella formazione dei concetti scientifici, e dove siano da ricercare questi momenti iniziali nella lingua prescientifica. Si tratta di vedere cioè quali possibilità della lingua siano messe da parte e trascurate, e quali forme invece si debbano sviluppare affinché possano sorgere i concetti scientifici. Il filologo dunque non presta tanto attenzione al lato obiettivo del problema, al valore reale e alla validità dei concetti che si sono formati – questo è piuttosto il compito dello storico delle scienze naturali – ma piuttosto alla lingua come espressione dello spirito umano e come mezzo di conoscenza.

Il rapporto fra la lingua e la formazione dei concetti scientifici nel senso accennato può essere studiato, propriamente parlando, soltanto nella lingua greca, la sola in cui i concetti si sono sviluppati dalla lingua in modo organico: soltanto in Grecia la coscienza teoretica è sorta in forma indipendente, soltanto qui troviamo concetti scientifici che si sviluppano in forma autoctona. Tutte le altre lingue si nutrono, prendono a prestito, traducono o dipendono in qualche modo dal greco. L'opera svolta dai Greci in questo campo ha influito, accelerandola, sull'evoluzione spontanea degli altri popoli.

In Grecia, fin dai tempi più remoti, cominciano a svilupparsi le premesse linguistiche (e cioè insieme spirituali) per l'elaborazione di concetti scientifici.[1] Qui le scienze naturali e la filosofia non sarebbero mai sorte se in greco non fosse esistito l'articolo determinativo. Infatti come può il pensiero scientifico fare a meno di espressioni quali "l'acqua", "il freddo", "il pensiero"? Come si sa-

rebbe potuto dare all'universale una forma determinata, come si sarebbe potuto fissare forme aggettivali e verbali in concetti, se l'articolo determinativo non avesse offerto la possibilità di formare tali "astrazioni"? Già solo nell'uso dell'articolo la lingua omerica si rivela più evoluta che non, per esempio, il latino classico: Cicerone trova difficoltà a esprimere i più semplici concetti filosofici, per il semplice fatto che non dispone dell'articolo, e soltanto valendosi di circonlocuzioni può formare quei concetti che in greco si presentano in forma concisa e naturale. Traduce per esempio "il bene" (τὸ ἀγαθόν) con *id quod (re vera) bonum est*: cerca dunque di foggiare un concetto filosofico anche senza articolo, ma può farlo solo prendendo a prestito il pensiero. La lingua accoglie qui qualcosa che supera le sue possibilità di espressione; ma, per poterlo fare, la lingua più antica deve già presentare forme linguistiche pienamente sviluppate – ed è appunto in questo senso che possiamo parlare di "punti di avvio" nella lingua.

Uno di questi punti di partenza, per la formazione dei concetti scientifici, è l'articolo determinativo, che in greco si sviluppa lentamente a partire dal pronome dimostrativo, passando per l'articolo particolare, per arrivare infine a quello generale.[2] L'espressione "il" cavallo non si riferisce mai in Omero al concetto di cavallo, ma soltanto a un determinato singolo cavallo; in questo senso "particolare" Omero usa l'articolo già nella sostantivazione di aggettivi, per esempio nel superlativo: τὸν ἄριστον Ἀχαιῶν, "il migliore degli Achei". Così Omero può anche dire τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, "l'esistente, il futuro e il passato". Ma qui in realtà la forma plurale non indica ancora astrattamente l'esistente, bensì la somma delle cose che sono in questo momento, in contrapposizione a quelle future. Tali contrapposizioni danno talvolta l'impressione che Omero abbia già conosciuto l'uso "generale" dell'articolo: κάτθαν' ὁμῶς ὅ τ' ἀεργὸς ἀνὴρ ὅ τε πολλὰ ἐοργώς, "morì il valente come il vile" (*Il.*, IX, 320), oppure: ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον, "come è vero che il dio guida il simile verso il suo simile" (*Od.*, XVII, 218). Queste espressioni proverbiali presuppongono però l'esistenza di un individuo, e quindi

con "ὁ" si indica qui un singolo, anche se non lo si addita più, come in origine, fisicamente, con il dito.[3]

Anche in Esiodo manca ancora l'articolo che più tardi servirà a contrassegnare il concetto scientifico. Laddove noi diciamo "il" giusto, Esiodo dice δίκαιον, "giusto", senza articolo (Op., 226), oppure, con l'articolo al plurale, τὰ δίκαια, "la serie delle singole cose giuste" (217: ἐς τὰ δίκαια, 280: τὰ δίκαι' ἀγορεῦσαι). Nella poesia più tarda l'articolo generale si afferma un po' alla volta.[4] La tragedia invece lo conosce da sempre davanti all'aggettivo sostantivato, in particolare davanti all'aggettivo che designa un valore – anche se Eschilo non lo utilizza ancora per gli astratti.[5]

Mentre la poesia continua ancora per parecchio tempo a non far uso dell'articolo generale, nella prosa letteraria si trova fin dal principio l'articolo usato in questo senso. Al tempo di Eschilo, Eraclito parla già "del" pensare (112, 113), "dell'"universale (2, 14), "del" *logos* (50), pur essendo, in confronto a Platone, piuttosto parco nell'uso dell'articolo.[6] Il suo pensiero filosofico è condizionato da tale uso dell'articolo, e la formazione dell'articolo è un presupposto necessario delle sue astrazioni. L'articolo può trasformare un aggettivo o un verbo in un nome comune: questa "sostantivazione" offre al pensiero, nella lingua scientifico-filosofica, solidi "oggetti". Ma i sostantivi che ne derivano indicano qualcosa di diverso dai nomi comuni e dai nomi concreti, come le cose reali e gli oggetti sono diversi dagli "oggetti del pensiero" formati con la sostantivazione. Il termine latino *nomen*, ripreso dal greco, non coglie l'essenza di tali sostantivazioni. Esistono tre diverse forme di sostantivi: il nome proprio, il nome comune e l'astratto.[7] Il nome proprio indica una cosa singola; nel nome comune invece c'è un principio di classificazione: in esso si trova una forma embrionale della sussunzione e della classificazione scientifica. Con la definizione data dal nome comune si ha la prima forma di conoscenza, con il nome proprio invece non si giunge mai alla "conoscenza" di qualcosa: si tratta in questo caso di una cosa singola, unica e irripetibile, che si può soltanto "riconoscere" di nuovo do-

po averla vista una prima volta. Se io dico "questo è un tavolo", oppure "questo è Socrate", le due proposizioni hanno un valore del tutto diverso. Il nome proprio è soltanto un contrassegno per qualcosa d'individuale, il suo valore sta nel fatto che io, per mezzo suo, posso esprimere un giudizio sul singolo, per esempio "Socrate aveva gli occhi sporgenti", e così via. Il nome comune ha un significato "generale"; se voglio far sapere che mi riferisco a una cosa sola, devo accompagnare il nome con un'indicazione particolare – con un pronome, un articolo determinativo o simili.[8] Per quanto la lingua primitiva concepisca molte cose in forma personale e indichi con un nome proprio ciò che nella forma più progredita del pensiero appare solo come cosa (così per esempio una data spada verrà chiamata Balmung), tuttavia il nome proprio non è una forma cronologicamente anteriore del sostantivo. Nome proprio e nome comune sono piuttosto due forme originarie della lingua, che servono a indicare ciò che si presenta materialmente nel mondo circostante. Ma i sostantivi non si limitano a designare la realtà materiale. Astrazioni come "il pensare", "l'universale", non sono nomi propri, poiché non indicano niente di singolo o di individuale, né abbracciano, come il nome comune, una pluralità di oggetti, tanto è vero che, perlopiù, non se ne può formare il plurale. Il nome astratto, tuttavia, pur costituendo una forma indipendente a fianco del nome comune e del nome proprio, non è una forma originaria, poiché sorge soltanto in uno stadio più evoluto del pensiero e giunge a perfezione solo con lo sviluppo dell'articolo determinativo generale. Ci sono però nella lingua primitiva forme altrettanto primitive di astratto, che si differenziano dal nome comune e dal nome proprio. Molte parole che più tardi saranno concepite come astratti erano in origine nomi propri (mitici); così, per esempio, il timore, la paura, si presentano in Omero in forma di demone: "Phobos", il demone del terrore.[9]

Che queste parole fossero considerate nomi propri anche quando le concezioni mitiche erano scomparse, lo dimostra l'uso

dell'articolo; Eschilo, per esempio, non usa ancora l'articolo con quei sostantivi che hanno carattere di nomi propri, i *monosemantica* (come li chiama Ammann), cioè con quei sostantivi che indicano una cosa di cui esiste un solo esemplare, come γῆ, ἥλιος, οὐρανός, σελήνη ("terra", "sole", "cielo", "luna"), né per designare cose che sono di volta in volta uniche per colui che parla: δῶμα, οἶκος, πόλις, πατήρ, μήτηρ ("casa", "città", "padre", "madre").[10] Così Eschilo non usa l'articolo neppure con i nomi astratti. Già Lessing ha osservato, a proposito della lingua di Logau, che gli astratti "tralasciato l'articolo, diventavano persone": vedeva in ciò un'intenzione poetica, mentre in realtà gli astratti sono concepiti in origine come nomi propri. Un'altra prefigurazione dei concetti astratti è rappresentata dai nomi che si riferiscono agli organi fisici, in quanto ne determinano la funzione. La frase "egli ha una buona testa" non si riferisce all'organo fisico, ma alla facoltà; il discorso razionale impiegherebbe un concetto astratto, direbbe cioè "il suo modo di pensare è buono", poiché tali metafore si riferiscono alla funzione.[11]

Queste due forme primitive dell'astratto, il nome mitico e il nome comune usato come metafora, tendono verso qualcosa d'incorporeo a cui né il nome proprio né il semplice nome comune hanno accesso, verso qualcosa di vivo, di animato, di spirituale, dotato di movimento e così via. Tanto la metafora quanto la personificazione concepiscono l'incorporeo in forma antropomorfica, fisionomica, cioè come prodotto o espressione di qualcosa di vivo e corporeo insieme. Ma le scienze naturali possono sorgere soltanto quando il mondo fisico venga nettamente diviso da quello incorporeo, quando si stabilisca una distinzione fra ciò che è mosso e ciò che muove, fra materia e forza, fra cosa e proprietà. Queste distinzioni si stabiliscono soltanto se la realtà immateriale può essere designata in modo chiaro e appropriato: la forma linguistica adeguata è la sostantivazione delle forme verbali e aggettivali. Le astrazioni di Eraclito sono dunque presupposti necessari del pensiero scientifico, per quanto la meta di Eraclito non sia la

scienza naturale, e tenda anzi a cogliere quel senso vitale che abbraccia in sé tanto il mondo corporeo che l'incorporeo.

Tre sono le funzioni che l'articolo determinativo compie in questo processo di sostantivazione: va a fissare l'immateriale, lo pone quindi come oggetto universale, e presenta infine questo universale come oggetto singolo e determinato, su cui è possibile formulare giudizi. Che l'articolo determinato generale possa dare al sostantivo il triplice carattere di nome astratto, comune e proprio allo stesso tempo, risulta con ancor più evidenza laddove l'articolo eleva il nome comune a concetto universale.

Il pronome dimostrativo, da cui deriva l'articolo, limita un nome comune all'ambito del nome proprio: *hic* o *ille leo* significa un determinato leone. Del resto in una lingua che, come il latino, non conosce l'uso dell'articolo, il semplice nome comune può indicare tanto l'individuale quanto l'universale: si dice tanto *leo eum aggressus est*, "il" (oppure "un") "leone lo assalì", quanto *hic leo est*, "questo è un leone". L'articolo si forma soltanto quando nel nome di un oggetto è così accentuato il senso universale che, per indicare il singolare, il determinato, è necessaria l'aggiunta di una determinazione individualizzante. Quanto più si accentua, nel nome concreto, il carattere universale, tanto più chiara appare la funzione di predicato che ha il nome comune quando serve a indicare la categoria: οὗτος λέων ἐστίν, "questo è (un) leone" – cosa che risalta particolarmente nel greco, dove come predicato abbiamo il solo sostantivo senza articolo. Il singolo leone, che designo per mezzo dell'articolo determinativo, è oggetto di un giudizio, come "il leone è vecchio" ecc.; vale a dire che il nome comune preceduto dall'articolo determinativo fissa e individualizza, come un nome proprio, un essere determinato, che "è" leone. L'articolo generale capovolge ora ciò che in origine era giudizio in oggetto del giudizio stesso: "il" leone come concetto scientifico comprende tutto ciò che "è" leone. Così viene posto un nuovo oggetto. "Il leone" si distingue da "i leoni" o semplicemente da "leoni" perché è al di là dei leoni empirici, esistenti nella realtà, e malgrado la sua forma

singolare comprende in sé l'insieme di tutti i leoni conosciuti e determinabili.

Ciò vuol dire che, quando Cicerone rende l'espressione "il bene" con *id quod bonum est*, compie con una circonlocuzione proprio quello che, in forma concisa, compie l'articolo determinato in greco. Ciò che è predicato (*bonum est*) assume una forma tale (*id quod*) da poter diventare oggetto di nuovi giudizi; Cicerone però deve valersi dell'aggiunta di *re vera* o di forme simili per far comprendere che non si tratta qui di una singola cosa buona. Il carattere universale del concetto si trova dunque in germe nel nome comune in quanto può fungere da predicato, senza però che vi sia in esso originariamente il senso dell'astrazione. Nella frase *hic leo est*, alla parola *leo* non si può attribuire un significato "astratto". Si ha l'astrazione solo quando l'elemento universale, per mezzo dell'articolo e della sua forza indicativa e dimostrativa, viene posto come un che di determinato, diventando così portatore di un nome ("questo animale si chiama leone"), e quindi "oggetto del pensiero". Il concetto assume dunque tratti che sono caratteristici dei tre gruppi di sostantivi – del nome proprio, del nome comune e dell'astratto: l'elemento logico sorge appunto dalla fusione di questi tre motivi, ed è per tale ragione che riesce così difficile coglierlo nella sua particolarità.[12]

Per gli astratti che sorgono dalla sostantivazione di aggettivi e di verbi, questa trasformazione del predicato in oggetto del giudizio è altrettanto chiara che per i sostantivi originari. Che "il" bene sia ciò che "è" buono risulta già dalla traduzione di Cicerone; e il verbo, infine, trova il suo vero posto nel predicato. I punti di avvio per questa sostantivazione dell'aggettivo e del verbo sono già presenti nella lingua primitiva, prima ancora che l'articolo generale porti a termine il processo di astrazione. Se non ho ancora conoscenza di una cosa come tale, ma ne colgo soltanto una qualità, potrò dire, per esempio, "là c'è dell'azzurro", oppure "qualcosa di azzurro"; posso dunque adoperare la determinazione della qualità in sostituzione del nome comune che non mi è possibile usare,

poiché non mi è chiara la realtà della cosa pensata. Tale sostantivazione dell'aggettivo si compie senza difficoltà, poiché l'aggettivo, almeno originariamente nelle lingue indogermaniche, si declina come un nome; i confini fra nome e aggettivo possono addirittura cancellarsi.

I punti di avvio per le sostantivazioni verbali sono le cosiddette forme nominali del verbo, cioè l'infinito e i participi: sono queste forme a delimitare le possibilità di sostantivazione in questo campo. Se dico "io afferro" potrei chiedermi cosa significhi "afferrare", per poi rispondermi, ad esempio, che "l'afferrare è un'attività della mano" – eccolo, un primo passo verso la formazione dell'astratto: sto cogliendo infatti per mezzo dell'infinito l'"universale" che si presenta in forma di predicato, per poi trasformarlo, per mezzo dell'articolo determinativo, nell'oggetto di un giudizio. Non solo: in questo giudizio può fare la sua comparsa, come predicato, qualcosa di ancora più universale ("attività"), che viene determinato con più precisione per mezzo di una differenza specifica ("della mano"). Si può dunque applicare, anche in questo campo, lo stesso schema che viene applicato per esempio nella definizione di un animale.[13]

Il participio attivo ci dà in primo luogo la possibilità di indicare in forma pregnante l'organo e la sua funzione. In tedesco, ad esempio, la mano in quanto organo dell'afferrare diventa l'"afferrante" (*die Greifende*), il sostegno di una lampada è il "reggente" (*das Stehende*), l'anima la "pensante" (*das Denkende*), o la "movente" (*das Bewegende*), e così via. Il participio passivo invece rende il risultato di un'azione, ed è importante soprattutto per la formazione degli astratti nell'ambito del pensiero, dove il risultato, cioè il pensiero (la cosa pensata), non esiste fuori dell'azione, cioè fuori del pensiero.[14] Oltre alle forme che attribuiamo alla flessione verbale, esistono altre forme nominali di derivazione verbale: sono i cosiddetti sostantivi deverbativi. Il loro significato però non va oltre il significato degli infiniti e dei participi: i cosiddetti *nomina agentis*, come "afferratore" (*Greifer*), "reggitore" (*Stän-*

der) e "pensatore" (*Denker*), hanno lo stesso significato dei participi attivi; dei nomina acti, come ῥῆμα (*rhema*), "discorso", oppure μάθημα (*mathema*), "l'apprendibile", si può rendere il senso per mezzo di participi passivi; i nomina actionis equivalgono invece a infiniti attivi: πρᾶξις (*praxis*), "azione", σωφροσύνη (*sophrosyne*), "assennatezza", e così via.

Nel campo del pensiero e della conoscenza il risultato e l'azione possono dipendere l'uno dall'altro in maniera particolare, e i sostantivi di origine verbale possono designare tanto l'organo quanto la funzione o il risultato: νόος (*noos*), per esempio, è lo spirito che rappresenta qualcosa a sé stesso, ma può indicare anche l'atto del rappresentare o addirittura la rappresentazione, il singolo pensiero;[15] γνώμη è lo spirito che conosce, ma è anche l'atto del conoscere e la singola conoscenza.[16] La lingua filosofica, nelle sue forme più progredite, porta in questo campo a distinzioni più precise, e si formano così sostantivi astratti che indicano l'atto del pensiero e della conoscenza in forma più pregnante: νόησις, γνῶσις – come in genere i *nomina* deverbativi terminanti in -σις, che dal Quinto secolo in poi servono ad afferrare concettualmente l'azione. Questa tendenza alla formulazione chiara e precisa fa sorgere nel Quinto secolo un gran numero di tali astratti in -σις, e ci si compiace di trasformare le originarie forme del verbo con l'aiuto di tali sostantivi: si pensi a Tucidide, in cui γνῶσιν ποιεῖσθαι prende il posto di γιγνώσκειν e così via. Si tratta di quello stesso processo per cui noi invece di dire "comunicare" diciamo "dare una comunicazione". Il vivo contenuto del verbo viene con ciò trascurato per amore della chiarezza concettuale, e si compie così un'evoluzione che era già in germe nella lingua primitiva: attraverso un lungo processo le forme nominali e verbali vengono a fondersi le une con le altre, mentre nel campo del nome si congiungono le tre forme fondamentali del nome proprio, del nome comune e dell'astratto. Attraverso questa unione viene in luce il concetto, l'elemento logico, e ciò significa, per la storia della lingua, che il sostantivo viene a coprire un'estensione sempre più va-

sta – cosa, questa, che era stata già rilevata da Herder e da Humboldt.[17]

Lo stesso intreccio di motivi è alla base di quella concezione astratta dello spirito a cui la lirica ha preparato la via, e che è stata portata a compimento da Eraclito. Infatti, se si considera proprietà dello spirito l'essere "qualcosa di comune" che "attraversa ogni cosa", e che d'altra parte "aumenta sé stesso",[18] si attribuiscono così allo spirito, che è concepito in origine come organo, dunque come cosa, caratteristiche proprie della sfera dell'aggettivo e del verbo: nel caso di una qualità è del tutto naturale che cose diverse possano averla in comune, e che questa possa quindi "attraversare" cose diverse. La concezione della spontaneità e dell'accrescimento ha radice nel campo del verbo. Quando in seguito, nella tragedia, l'anima verrà concepita come l'"agente" (*das Handelnde*) o il "movente" (*das Bewegende*), è questa stessa espressione a dimostrare l'origine verbale della concezione. L'anima può essere intesa solo entro i confini delle categorie linguistiche.

La logica non penetra dunque mai nella lingua dall'esterno, non ha origine al di fuori della lingua: i mezzi per designare i rapporti logici come tali si sviluppano, a poco a poco, nella lingua stessa. Così come l'elemento logico, contenuto implicitamente nella funzione predicativa del nome comune, si rivela soltanto quando l'universale viene indicato come qualcosa di particolare per mezzo dell'articolo, così anche altrove era necessaria una "scoperta" per portare alla luce l'elemento logico alla coscienza. In origine i rapporti logici "si capiscono da sé", non dispongono di una propria forma linguistica e non vengono perciò neppure considerati come tali; soltanto quando si sente il bisogno di rendersi conto di ciò che prima si "capiva da sé", si rivela la tendenza propria dello spirito a ritornare su sé stesso: "scoperta dello spirito" altro non significa dunque se non che lo spirito ritrova sé stesso. Nella frase "questo è un leone" la relazione logica è espressa dalla parola "è"; per mezzo della copula "essere" il problema logico della relazione del singolo con l'universale diventa per la prima volta paro-

la. Anche ciò non esisteva in origine: nella lingua primitiva questa copula non è necessaria – la frase *hic leo*, οὗτος λέων, è chiara anche senza che vi si aggiunga un "è". Ma già nell'indogermanico si ha un'evoluzione delle premesse linguistiche, e già in periodo pregreco un verbo che aveva in origine il significato di "essere presente", "esistere", viene usato anche come copula. Dunque ciò che in un primo tempo si comprendeva da sé, senza che vi fosse bisogno di esprimerlo, viene poi visto sotto l'aspetto dell'"esistenza". È solo allora che diventa possibile l'identificazione parmenidea della cosa esistente con quella pensata, grazie al fatto che, nella proposizione del tipo "questo è un leone", la copula "è" viene anche intesa nel significato di "esiste"; di qui sorge inoltre la millenaria questione su quale forma di esistenza vada attribuita alla cosa pensata, all'"universale".

Non solo la connessione logica di soggetto e oggetto, ma neppure la relazione causale di diverse parti del discorso possiede originariamente una propria espressione linguistica. Le preposizioni causali ("a ragione di", "per causa di", *per*, διά e così via) sorgono dalle denominazioni di rapporti temporali e spaziali, in cui l'elemento causale è "compreso", pur senza essere espresso come tale. Le congiunzioni causali ("perché", ὅτι, *quod*) hanno pure loro un significato locale o temporale, oppure possono indicare, in un primo tempo, la semplice relazione pronominale fra due pensieri, dunque una pura subordinazione grammaticale che solo progressivamente viene intesa come un nesso "logico".[19]

Queste forme, usate per collegare le diverse parti del discorso (che si tratti di soggetto e predicato per mezzo della copula, oppure di parti della proposizione per mezzo di preposizioni, o ancora di proposizioni intere per mezzo di congiunzioni), sono le premesse necessarie di ogni pensiero logico, e si attuano tutte attraverso tre momenti: in un primo tempo l'elemento logico risulta da sé, dal nesso dell'insieme; poi, un po' alla volta, vocaboli che avevano in origine altre funzioni diventano portatori dell'elemento logico; e infine quest'elemento logico può divenire oggetto di

riflessione – pur restando sempre oscuro e incomprensibile per il nostro pensiero vincolato alla lingua. Infatti, se da un lato la semplice correlazione non esiste originariamente fuori della lingua, non ha neppure sede nelle singole parole: in origine le parole portatrici di significato si riferiscono sempre a un contenuto determinato.

Poiché quest'elemento logico consiste nella connessione, è il presupposto necessario e universale di ogni pensiero e linguaggio razionale, cioè della filosofia e della scienza in genere, senza riguardo al loro oggetto particolare. Il pensiero riceve il suo contenuto dai sostantivi, dai verbi e dagli aggettivi, e il carattere delle diverse discipline scientifiche o delle diverse forme di pensiero è in gran parte determinato dalle categorie grammaticali con cui operano: ciò vale soprattutto per le scienze naturali, che esigono una particolare precisione.

Le scienze naturali si occupano in un primo momento delle "cose", di cui vorrebbero spiegare l'essenza. Talete dice: il principio e l'essenza di tutte le cose è l'"acqua", ricollegandosi così a una frase di Omero, il quale aveva detto che Oceano era l'origine degli dèi (*Il.*, XIV, 201) – mettendo dunque il nome comune al posto di un nome mitico. Già Esiodo aveva cercato di ottenere una visione sistematica dei fenomeni del mondo ordinando dèi e demoni in un sistema genealogico: questo tentativo di scoprire nel mondo un ordine universale si valeva di nomi mitici, non di nomi comuni. Talete trascura gli oggetti singoli, poiché presuppone in tutte le cose una materia unitaria. Nella filosofia arcaica, e anche più tardi nella speculazione filosofica dei Greci sulla natura, tali designazioni della materia hanno grande importanza, in quanto terra, acqua, aria, fuoco vengono posti come "elementi"; ma in seguito queste designazioni perdono sempre più il loro carattere concreto, venendo presto equiparate a determinate qualità, come l'asciutto e l'umido, il freddo e il caldo. Questa dottrina degli elementi, per quanto significativa sia stata – anche per la medicina, ad esempio –, non dà origine a una vera scienza della natura. Al

pensiero propriamente scientifico ci avviciniamo con Anassimene, che parla della rarefazione e della condensazione della materia: sono i diversi gradi di densità, dunque le variazioni di una determinata qualità, che distinguono le diverse materie; la diversità esistente fra le cose viene dunque presentata come una differenza di qualità. Soltanto con Democrito si chiarisce una volta per tutte come le scienze naturali operino nei confronti dell'oggetto designato dall'aggettivo e come pervengano alla formazione dei loro concetti specifici.

Ciò che in un primo tempo viene inteso come qualità, ciò che in un oggetto ci "colpisce", che in forma di colore o di suono, di temperatura o di gusto, agisce sulla nostra sensibilità e viene sentito nella sua tensione polare, non può, in questa forma viva, sotto questo aspetto per così dire "eracliteo", diventare materia di conoscenza esatta nelle scienze naturali. Poiché queste cose mutano, come dice Democrito (fr. 9), a seconda della nostra accidentale costituzione fisica, solo per il *nomos* esistono il colore, il dolce e l'amaro – obiettivamente, in realtà, non esistono che gli atomi e il vuoto (fr. 125). Perciò egli respinge le qualità (Diog. Laerz., 9, 72) e le riduce alle forme dell'atomo, per giungere così dalla conoscenza confusa a quella "vera" (fr. 11). Quello che ci appare come qualità è dunque per Democrito in "realtà" nient'altro che differenza di ἰδέαι ("idee"), di forme – come chiama con altro nome gli atomi – e della loro posizione geometrica (fr. 141, cfr. Aristot., *Met.*, I, 4, 985 b, 14 sgg. = 54 A 6). Qualità esistenti anche in "realtà" vanno dunque designate mediante aggettivi come "grande", "rotondo", "sottile", "parallelo" oppure "molto", "poco" ecc.: cioè con indicazioni spaziali e misurabili.

Questo principio, espresso per la prima volta da Democrito, secondo cui la semplice sensazione debba cedere il posto alla determinazione matematica, ci è divenuto familiare grazie alla scienza moderna. Le gradazioni della sensazione vengono riportate ai diversi gradi della qualità, e le differenze di qualità vengono disposte secondo i gradi di una scala, dove possono venir misurate (ter-

mometro, scala diatonica, spettro e così via). I Greci in questo campo non vanno molto oltre la misurazione della lunghezza, del tempo e dei pesi. Solo in un punto tentano qualcosa di più: i pitagorici pongono sullo stesso livello l'altezza dei suoni e la lunghezza delle corde. Tuttavia i Greci non tengono conto delle continue oscillazioni nella lunghezza delle corde e nell'altezza dei suoni; prendono in considerazione soltanto le relazioni fisse che determinano le armonie, trattano i numeri – e ciò vale per tutte le misurazioni – come grandezze "intere", e anche qui non sono molto lontani dal principio di Democrito, secondo cui le differenze di qualità vanno ricondotte a differenze di figure solide. Non ci addentreremo ora nel difficile problema della concezione antica del numero,[20] ma possiamo ben dire che i Greci avevano la tendenza a ridurre le qualità alle figure spaziali, in cui, più che altrove, erano abituati a scorgere le determinazioni obiettive. Si tratta in fondo di quel principio della scienza moderna che tende a ridurre la sensazione a un'entità matematicamente determinabile – mentre, per esempio, la metafisica di Eraclito, che non ha nulla a che fare con le scienze naturali, cerca di rappresentare gli opposti della sensazione sotto il loro aspetto fenomenico.[21]

Con ciò non abbiamo ancora esaurito tutte le categorie dell'aggettivo. Insieme agli aggettivi di sensazione e a quelli di forma, di quantità e di grandezza, abbiamo, quale terzo gruppo a sé, gli aggettivi di valutazione. Se nelle prime due specie di aggettivi abbiamo scoperto il punto di avvio del pensiero scientifico di Democrito e della filosofia di Eraclito, aggettivi quali "bello", "buono", "giusto" ci pongono invece davanti ai problemi di Socrate e di Platone. La particolare struttura di questi aggettivi sta nel fatto che il loro pieno valore viene concepito come tendente verso un'unica meta, e non si trova quindi nella tensione polare degli opposti e neppure nella scala delle comparazioni progressive. Qui la pluralità appare invece come graduale distacco dall'Uno, da ciò che davvero "è". Anche nel linguaggio comune, per esempio, l'opposizione bello-brutto non equivale al contrasto caldo-freddo,

poiché nella prima contrapposizione il primo elemento indica la norma "bello", mentre il secondo indica tutto il complesso di quelle cose che non rispondono ai requisiti della bellezza. Come gli aggettivi "vitali", così neppure la classe degli aggettivi teleologici si inquadra nel sistema dei concetti scientifici; infatti i princìpi teleologici sono sempre stati in lotta con la scienza naturale "esatta", che anzi li elimina dalla natura e non tiene conto del fattore morale nell'uomo. Un "materialismo" coerente dovrebbe vedere il fine dell'azione in un bene misurabile, cioè nel "vantaggio". Questa via però non è stata seguita da Democrito, il quale ripiega invece su riflessioni d'indole psicologica che non prendono le mosse né dalle scienze naturali né da una vera etica. Democrito fa corrispondere il bene al piacere; naturalmente anche per Platone il raggiungimento del bene è accompagnato da un senso di felicità, ma, mentre questi assegna senza dubbi il primo posto al valore etico, Democrito invece riduce il bene al piacere dei sensi, vale a dire, secondo la nostra suddivisione grammaticale, a un aggettivo di sensazione. Mentre in Platone il bene rappresenta un fine che porta sempre al di là del presente e del possibile, Democrito dice l'esatto contrario: "Si deve volgere la mente al possibile e trovare soddisfazione nel presente" (fr. 191). Non si ferma però alla pura sensazione. Mentre Eraclito sentiva la vita nei forti contrasti, Democrito dice – e questo proprio in polemica con Eraclito –: "Gli uomini raggiungono la serenità dell'animo tenendo misura nel godimento e una vita ben regolata. La penuria e l'abbondanza si mutano in male e inducono grandi movimenti nell'anima. Ma l'anima si muove fra grandi distanze, non ha stabilità né serenità" (fr. 191). Cerca dunque la felicità nell'equilibrio delle tensioni polari, ma per lui i fatti dell'anima non sono altro che movimenti: di nuovo si affaccia qui l'idea della misurazione. Così rappresenta la vita dell'anima sul modello del mondo fisico, ma in un senso ben diverso da quello in cui Eraclito e Platone parlano dei "moti" dell'anima e della "misura" della vita. Da Democrito deriva l'idea che il piacere sia misurabile, che esso dipenda dal movimento meccanico (oppure dalla quiete), e raggiunge una concezione pu-

ramente psicologica delle sensazioni e dell'etica. Nello stesso senso sono indirizzate anche le sue famose proposizioni etiche sulla psicologia morale, e in questo campo fa molte sottili e originali osservazioni: circa l'intenzione e la buona volontà (62, 89, 79, 257), la coscienza (297), la vergogna (84, 244, 264), il pentimento (43) e il dovere (256). Non tenta però mai di porre il bene quale meta, come Socrate e Platone, o di concepire il diritto come la norma della vita, da un punto di vista metafisico, come Eraclito; si occupa soltanto, da buon psicologo, delle sensazioni morali positive e negative, e riconduce così il complesso dell'etica in un campo che è accessibile al pensiero scientifico.

Platone s'interessa soprattutto all'"azione", Eraclito al mondo dell'anima, che non conosce l'azione né il movimento fisico, ma "vive" e negli opposti "si muta". Democrito al contrario, se dà rilievo al movimento, non lo fa soltanto nella psicologia, ma anche nell'osservazione della natura, poiché il pensiero delle scienze naturali concepisce tutto ciò che può essere espresso mediante un verbo in termini di movimento.

Ciò significa innanzitutto che Democrito non concepisce la forma verbale come attività, ma come passività. Movimento, in senso democriteo, non significa "muovere", ma "essere mosso": dopo che il vortice delle diverse forme si è staccato dal Tutto (fr. 167), ogni movimento si compie per necessità. Allora gli atomi vengono "lanciati all'intorno" nel vuoto (A 58). E tuttavia concepire il movimento come passivo non significa altro che presupporre la causalità: ogni movimento deve avere una causa. Certo, Democrito attribuisce all'organismo vivente anche atomi psichici, dell'anima, che producono attivamente il movimento: ma questo altro non è che un residuo di mitologia e di metafora; Aristotele separerà nettamente spirituale e fisico come ciò che muove e ciò che è mosso. Di conseguenza nelle scienze naturali non c'è posto per un "io" agente, e neppure per un "tu" comprensibile, ma soltanto per il pronome di cosa "esso". Se dunque nella lingua il verbo si presenta in diverse forme e in diverse persone, Democrito

vede il verbo sempre e solo in una forma, quella passiva, e in una persona, la terza.

Si potrebbe inoltre dimostrare che anche fra i tempi ce n'è uno da ascrivere in special modo alle scienze naturali, in quanto si può avere conoscenza empirica soltanto di ciò che è accaduto, del fatto, anche se questa conoscenza viene elevata al presente filosofico dell'"ora e sempre". Ma qui ci si presenta una particolarità della lingua greca: nel greco, come è noto, il verbo non si divide tanto secondo il tempo quanto secondo le diverse forme dell'azione. Ciò significa che il greco coglie le attività nella loro diversa forma sensibile, mentre le nostre forme di coniugazione non rendono affatto queste differenze. Il greco concepisce un'azione come uno stato – a esprimerlo è il presente –, o come un avvenimento – ecco che abbiamo l'aoristo –, oppure come un risultato – e in questo caso viene usato il perfetto. Ciò vuol dire che le possibilità sono tre: o l'azione è un modo d'essere, per esempio "egli passeggia", che equivale a "sta camminando", dove l'attività e il senso del movimento vengono debolmente espressi; oppure è un momento dell'azione, come nel caso di "egli cammina", dove l'attività è bensì fortemente espressa, ma tutta concentrata in un punto;[22] oppure non è che la premessa di un risultato raggiunto, come "egli è arrivato". Con ciò manca al verbo greco quella forza dinamica che noi sentiamo nel nostro verbo quando diciamo "egli cammina" – azione che concepiamo nello stesso tempo come un essere stabile e come un avvenimento che continuamente si ripete. Il verbo greco ci dà dell'azione un'idea molto più chiara che non il verbo tedesco, il quale ha in sé una certa cupa profondità. Quale valore hanno queste varie forme d'azione per le scienze naturali?

Per Democrito il movimento esiste come risultato del movimento che si è prodotto in passato: la sua sarebbe dunque la concezione perfettizia. In questo modo però non si coglie il movimento come tale. Eraclito invece rappresenta il movimento con l'immagine della tensione e dell'onda, riconducendolo così a fenomeni che rappresentano un dato ultimo anche per le scienze na-

turali moderne. Ma queste immagini non toccano il problema fisico del movimento, poiché la tensione è uno stato presente – in cui il corpo si trova nella stessa posizione della freccia nel paradosso di Zenone. Con l'immagine dell'onda invece Eraclito coglie quello stato che continuamente si rinnova: così l'azione viene spezzata in tanti singoli avvenimenti, proprio come la corsa di Achille, nell'altro paradosso di Zenone, si scompone in tanti singoli movimenti.

Neppure Aristotele riesce ancora a cogliere il movimento nella sua dinamica: tra le forme del movimento distingue in primo luogo quella del nascere e del perire. Ma questo – sostiene Aristotele – non si può chiamare propriamente movimento, poiché proviene dal non-essere o sbocca nel non-essere. Questa concezione sarebbe anzi in contrasto con il metodo del pensiero scientifico,[23] in quanto l'idea della nascita e della morte rientra nell'ambito della vita e del sentimento, tanto è vero che non è estranea neppure a Eraclito.

Aristotele distingue tre specie di movimenti autentici: quello quantitativo di accrescimento e diminuzione, quello qualitativo di trasformazione e quello spaziale di mutamento di luogo, che chiama φορά (*Fis.*, θ 7). I mutamenti quantitativi e qualitativi sfuggono tuttavia a una più esatta determinazione: anche senza addentrarci nei problemi di questa dottrina del movimento, appare evidente che in questo modo viene a costituirsi una fisica che si occupa soltanto di "grandezze, di movimento e di tempo". È questo il compito che Aristotele le assegna, con un'intuizione straordinariamente chiara dell'essenza delle scienze naturali (cfr. per esempio *Fis.*, γ 4). Aristotele però si allontana dalla moderna concezione del movimento quando vuol darne la definizione. Definisce il movimento come passaggio da un essere a un altro (*Fis.*, ε 1). Lo stadio precedente e lo stadio successivo vengono presentati come grandezze fisse – il movimento è soltanto ciò che si trova fra questi due punti; ma in che cosa consista ancora non ci vien detto. Quando poi Aristotele vuole superare la distanza fra questi

due stadi estremi, ci dà il concetto di *entelechia*: il movimento è attuazione di una possibilità; il mobile è dunque il presupposto del movimento. Per spiegarlo Aristotele ricorre agli oggetti destinati a uno scopo, che avevano già offerto alla concezione teleologica di Platone i *paradeigmata* delle cose: il costruire è insieme il costruibile e l'*energeia* del costruibile, in quanto è costruibile (*Fis.*, γ 1, 201 a, 30 sgg., e 201 b, 7 sgg.). Noi invece definiremmo il costruibile mediante il costruire, e non (viceversa) il costruire mediante il costruibile. Aristotele riesce però in questo modo a ridurre il movimento a uno stato di riposo, ma non coglie la dinamica processuale del movimento, il suo svolgersi. Interpreta piuttosto il movimento per analogia con l'azione umana, in quanto anche l'uomo si vede dinanzi diverse possibilità, per poi realizzarne soltanto una. La vera azione sta nel darsi alla possibilità – fra le diverse specie di azioni questa corrisponderebbe all'aoristo – e il mutamento stesso viene così ridotto a uno stato.

I Greci non hanno dunque compreso il movimento nel suo aspetto irrazionale; Zenone deduce piuttosto, da questa irrazionalità, che il movimento potrebbe anche non esistere. Manca loro il vero concetto del movimento. Non c'è dunque da meravigliarsi se non hanno costruito nessuna legge del movimento, all'infuori della determinazione di semplici periodi.

Delle scienze a cui noi oggi diamo il nome di fisica, soltanto la meccanica e l'ottica hanno assunto in Grecia importanza scientifica;[24] si potrebbe forse aggiungere l'acustica, sviluppata dai pitagorici. Tutte queste ricerche fisiche portano soltanto a determinare le relazioni statiche di riposo – si pensi alle relazioni fra determinate lunghezze delle corde e determinati suoni nell'acustica (ma i Greci non calcolano i toni secondo il numero delle oscillazioni, neppure quando si sforzano di ridurre il suono a una serie di movimenti).[25] Nell'ottica viene trattata solo la geometria dei raggi di luce; nella meccanica scientifica non si va più in là della statica.

Anche per il verbo vale dunque ciò che valeva per il sostantivo e per l'aggettivo: la formazione dei concetti scientifici è legata ai

punti di avvio offerti dalla lingua; ciò significa prima di tutto che è condizionata al grado di evoluzione raggiunto dalla lingua greca, e in secondo luogo, che compie una determinata cernita tra le molteplici forme esistenti nella lingua. Questi due fatti si possono intendere soltanto se, alla base di tali forme linguistiche, esiste fin da principio un preciso contenuto semantico, se esse cioè offrono lo spunto a una ben precisa formazione dei concetti. Se la formazione dei concetti scientifici non sorge dal nulla, non si può neppure dire che i concetti scientifici esistessero bell'e pronti nella lingua prescientifica, o che non fosse necessario alcun lavoro per svilupparli. Il lavoro più duro sta anzi appunto in questo: liberare questi elementi che sono in lotta con le forme estranee, non scientifiche, e sollevarli alla chiara luce del sapere. Nel linguaggio si trova in germe la struttura dello spirito umano, che si dispiega completamente solo nello sviluppo del discorso e infine nel pensiero filosofico. C'è una tripartizione che corre attraverso tutto l'edificio della grammatica (almeno dell'indo-germanica) – una tripartizione che fissa le possibilità del pensiero filosofico.[26]

Il pensiero scientifico rappresenta solo una delle forme che si trovano in germe nel linguaggio; eppure nessun'altra è stata svolta in modo tanto coerente nel pensiero umano, e nessun'altra formazione concettuale si è tanto allontanata dalla lingua parlata. Come i concetti delle scienze naturali siano sorti dal terreno del linguaggio e con quali radici vi affondino tuttora, in nessun'altra lingua ci appare con tanta evidenza come nel greco, che, nelle scienze naturali, ha saputo liberare il *logos* dalla lingua. La stessa cosa vale anche per le altre due forme del pensiero. Forse la lingua greca ci sarà utile un giorno per risolvere il problema di come possa la filosofia, attraverso la fusione delle tre distinte categorie del pensiero, riconquistare quell'unità che il linguaggio primitivo attua così naturalmente nell'uso delle diverse categorie linguistiche.

1. Cfr. T.B.L. Webster, "Language and thought in early Greece", *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, 94, sessione 1952-53.

2. Cfr. Kühner-Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, vol. 1, pp. 575 sgg., con ricca raccolta di materiale; Schwyzer-Debrunner, *Griechische Grammatik*, vol. 2, pp. 19 sgg.; P. Chantraine, *Grammaire Homérique*, vol. 2, pp. 158 sgg.; A. Svensson, *Eranos*, 44, 1946, pp. 249-65; M. Leumann, *Homerische Wörter*, Reinhardt, Basel 1950, p. 12. L'uso europeo dell'articolo determinato risale probabilmente al greco, cfr. V. Brøndal, *Essais de linguistique générale*, Munksgaard, København 1943, p. 142; F. Abel, "Die Ausbildung des bestimmten Artikels und der deiktischen Systeme der romanischen Sprache, untersucht an der Sprache der lateinischen Bibel", *Glotta*, 48, 1970, pp. 229-259. Sul significato dell'articolo determinativo per la formazione dei concetti filosofici e scientifici cfr. in particolare D. Lanza, *Belfagor*, 27, 1972, pp. 403 sgg.

3. L'opinione di Lobel (*Ἀλκαίου μέλη*, Clarendon Press, Oxford 1927, LXXIV sgg.), secondo cui i poeti lesbici conoscessero già l'uso "generale" dell'articolo, è stata confutata, per quanto riguarda l'uso del sostantivo, da H. Fränkel, *Gött. Gel. Anz.*, 1928, p. 276 – ma non vale neppure nel caso degli aggettivi sostantivati, aggiungerei io: anche qui, con l'articolo, si pone sempre qualcosa di determinato.

4. Sulle domande "chi è il più felice?", "chi il migliore?", cfr. p. 140 e *Dichtung und Gesellschaft*, Claassen, Hamburg 1965, pp. 74, 103, 115 [cfr. ed. it. *Poesia e società*, Laterza, Bari 1971].

5. Per il loro uso come nomi mitici, vedi più avanti.,

6. Per esempio τὰ ψυχρὰ θέρεται, θερμὸν ψύχεται (126) è ancora la stessa cosa che in Esiodo: "Ogni singolo (oggetto) freddo si riscalda, il caldo si raffredda".

7. Cfr. Capitolo undicesimo.

8. Per più esaurienti notizie al riguardo vedi più avanti.

9. Per il complesso del problema cfr. H. Usener, *Götternamen*, Cohen, Bonn 1896, specialmente pp. 364 sgg.; P. Chantraine, *L'antiquité classique*, 22, 1953, pp. 70 sgg.; K. Reinhardt, *Vermächtnis der Antike*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1960, pp. 7-40. Poiché φόβος si può difficilmente distinguere da φόβη, φόβος era in origine, secondo una supposizione di Ernst Kapp, il "rizzarsi dei capelli": quindi, in quanto demone, colui che faceva rizzare i capelli.

10. Cfr. gli esempi in verità non troppo ordinati né completi nel *Lexicon Aeschyleum* di Dindorf, p. 235 A

11. Cfr. Capitolo primo e Capitolo undicesimo.

12. Cfr. *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952, pp. 68 sgg. e 157 sg. [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)].

13. Cfr. Capitolo decimo.

14. Cfr. Introduzione.

15. Cfr. Capitolo primo.

16. *Philologische Untersuchungen*, ed. U. von Wilamowitz, vol. 29, pp. 32 sgg..

17. Per ciò che riguarda il greco, questo punto è stato esaminato soprattutto da H. Diels, cfr. *Philologische Untersuchungen*, ed. U. von Wilamowitz, vol. 29, p. 19; anche O. Weinreich, *Die Distichen des Catull*, Mohr Siebeck, Tübingen 1926, p. 41.

18. Cfr. Capitolo primo.

19. Per approfondire cfr. il mio *Der Aufbau der Sprache*, cit., pp. 164-173. Quando Omero dice che il veggente Calcante conosceva ciò che è, ciò che sarà e ciò che è stato, intende certo dire che conosceva il loro nesso causale, ossia come un'azione porti a un'azione contraria. Anche in Omero la "verità" è "ciò che è".

20. Cfr. J. Stenzel, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, Teubner, Leipzig 1924, pp. 23 sgg.

21. *Hermes*, 61, pp. 353 sgg. = B. Snell, *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966, pp. 129 sgg.

22. Il tedesco può esprimere la differenza fra presente e aoristo mediante prefissi: si pensi a *greifen* ed *ergreifen* ecc.

23. Cfr. Empedocle, B 8; Anassagora, B 17; Democrito A 37.

24, Cfr. J.L. Heiberg, *Geschichte der Mathematik und Naturwissenschaften im Altertum*, Beck, München 1925, p. 66.

25. Cfr. per esempio Aristotele ἐκ τοῦ π. ἀκουστῶν, 800 a, 1 sgg., in particolare 803 b, 34 sgg.: αἱ δὲ πληγαὶ γίνονται μὲν τοῦ ἀέρος ὑπὸ τῶν χορδῶν πολλαὶ καὶ κεχωρισμέναι, διὰ δὲ μικρότητα τοῦ μεταξὺ χρόνου τῆς ἀκοῆς οὐ δυναμένης συναισθάνεσθαι τὰς διαλείψεις, μία καὶ συνεχὴς ἡμῖν ἡ φωνὴ φαίνεται – anche qui l'"oscillazione" viene suddivisa in singoli "colpi". Se nei *Problemata*, I A (ὅσα π. φωνῆς, 898 b, 26 sgg.) i toni alti vengono attribuiti al

movimento rapido e quelli bassi al movimento lento, si tratta tuttavia di singole osservazioni: manca la formulazione della legge esatta, e manca anche la subordinazione di un suono a una determinata velocità.

26. La relazione di questi tre tipi grammaticali, che vengono qui trattati di volta in volta a seconda del loro valore per Democrito, Eraclito e Platone, con i tipi di Dilthey dovrebbe apparire senz'altro evidente. La tripartizione della lingua è stata già chiarita da Fritz Mauthner, sebbene sia andato in tutt'altra direzione (*Die drei Bilder der Welt, ein sprachkritischer Versuch*, Verlag der philosophischen Akademie, Erlagen 1925). Ho ulteriormente sviluppato quanto qui accennato nel mio libro *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952, (1966, 3a ed.).

Capitolo tredicesimo

Il simbolo della via[1]

La semplice metafora di un discorso che va a parare sempre da qualche parte, che arriva sempre a un punto, è già talmente familiare[2] a Omero che il poeta riesce a parlare del "punto di arrivo", della "meta" di un discorso senza menzionare il cammino o la via che vi conducono (per esempio in *Il.*, XVI, 83, si dice di qualcuno che "le sue parole arrivano nelle φρένες, *phrenes*"). L'immagine acquista nuova pregnanza se si tiene d'occhio non soltanto l'arrivo o la meta, ma anche l'intera via, che si imbocca e si percorre con una precisa intenzione.

L'*Odissea* menziona tre volte il "sentiero" del poeta, οἴμη (*oime*), riferendosi alla sua poesia: leggiamo infatti che gli aedi meritano gli onori degli uomini "perché a loro la Musa insegnò i sentieri (del canto)" (VIII, 480), mentre l'aedo Femio dice di sé stesso che "io da me stesso ho imparato, ma un dio mi instillò nelle *phrenes* vie (del canto) di ogni genere" (XXII, 347). Il poeta viene istruito dalla Musa (o da un dio)[3] a seguire la via del canto – e ovviamente vede come un favore tutto personale il fatto che la divinità insegni questo proprio *a lui*, che è "autodidatta". Si allontana con cautela dalla tradizione dei rapsodi, i quali si accontentano di trasmettere ai posteri ciò che è stato loro tramandato, e sa già di essere un "poeta" che "fa"[4] qualcosa da solo; tuttavia non sente ancora (come Esiodo, per esempio) di aver ricevuto un incarico dalle Muse, né di dover dire alcunché di personale.[5] Il contesto è un po' diverso: "La Musa mandò l'aedo a cantare la gloria degli uomini, cosicché questi trovasse la via all'ampio cielo" (*Od.*, VIII, 74).[6] Qui *oime* non è la via del poeta, ma quella del canto, che raggiunge la sua meta in quanto arriva in ogni dove, addirittura fino al cielo.[7] Negli altri due passaggi già si fa largo l'idea del poeta, istruito dalla Musa, che si incammina per la propria strada e la percorre con la sua opera.

È a Esiodo (*Op.*, 287 sgg.) che va attribuita la fortuna e l'efficacia dell'immagine della via. Ne distingue due tipi: la "strada pia-

na", facile da percorrere, conduce al male, mentre "davanti al bene (ἀρετή, *areté*) gli dèi posero il sudore, lungo e ripido è il sentiero (*oimos*) che a lui porta, e aspro da principio; ma quando qualcuno vi giunge in cima, dopo tante difficoltà, allora per lui sarà più facile in seguito". Al v. 299 (cfr. v. 397) Esiodo esorta il fratello dicendogli "lavora, Perse": qui, per la prima volta nella letteratura greca a noi pervenuta, viene richiesto a qualcuno di compiere uno sforzo per arrivare a qualcosa di "buono".[8] La meta non è ancora problematica (dal momento che l'*areté*, l'abilità, contempla anche la buona riuscita) ma è tuttavia lontana, e va raggiunta percorrendo una via ben precisa. L'imperativo con cui Esiodo esorta il fratello non fa riferimento tanto alla meta, quanto piuttosto ai mezzi per arrivarci: "Lavora". Nell'immagine della via si percepisce ora che il sudore della salita sia una cosa ben diversa dal "bene" che sta in cima, e tuttavia al bene si arriva unicamente facendo fatica.

Esiodo non esorta soltanto a lavorare, ma dice anche: "L'uomo migliore di tutti è colui che da sé (!) discerne (*einsieht*) ogni cosa" (v. 293); e dopo di lui, al secondo posto, viene chi si rimette al sapere del primo.[9] Esiodo non condivide con noi soltanto l'esperienza del contadino che si sfinisce per campare, ma anche la novità rappresentata da qualcuno che discerne (νοήσει) da sé quale sia la vita giusta. Esiodo ha già fatto esperienza di come si arrivi alla meta, ma è nel momento in cui va in collera con il fratello che lo esprime per la prima volta: quello che possiamo fare è sforzarci di prendere in mano il nostro futuro. Se nei verbi del greco antico la differenza tra attivo e passivo era appena accennata e, più in generale, l'elemento dell'attività non spiccava granché,[10] allora non sorprende trovare per la prima volta i concetti di fatica e di sforzo intellettuale proprio nell'imperativo, che coglie in modo cristallino il lato teleologico dell'agire e dello sforzarsi. L'appello di Esiodo va oltre il momento presente[11] e si rivolge al "tempo a venire". L'imperativo presente e il simbolo della via rendono tutto ciò davvero lampante.

Tirteo riprende questo simbolo da Esiodo e ne sottolinea

l'aspetto legato allo sforzo dell'anima: "Il guerriero dovrebbe tentare *con il* (oppure: *nel*) *proprio* θυμός (*thymós*) di raggiungere la vetta della virtù (*areté*)" (12, 32), e dovrebbe raccogliere il coraggio nella propria interiorità.[12] Quando più tardi Simonide cita Esiodo nel frammento PMG 579, non ricorre all'imperativo, fa piuttosto emergere il tormento "interiore": "Si dice che l'*areté* viva su una rupe di difficile accesso"; riuscirà a vederla soltanto colui "dal cui intimo sgorga il sudore pungente del *thymós*":[13] soltanto *lui* raggiungerà così la vetta della prodezza.

Quando i poeti postomerici, nel ricorrere al simbolo della via, continuano a sottolineare che è unicamente lo sforzo personale (ora lo si pone nel *thymós*) a condurre al bene, questa meta rimane sicura e non implica alcun tipo di problema; è quando in seguito i filosofi si chiedono cosa sia effettivamente il bene che questo simbolo diventa discutibile. Il campo in cui "arrivare alla meta delle proprie parole" (per riprendere l'espressione omerica) costituiva ancora un compito vitale era piuttosto un altro: la retorica. In cosa poi gli oratori debbano distinguersi dai filosofi si evince dall'episodio delle *Eumenidi* di Eschilo, in cui Atena discute con le Erinni e sostiene che lo stato di diritto deve evitare tanto l'anarchia quanto il dispotismo,[14] e consacrare perciò Peitho. "Amo gli occhi di Peitho, che guidò le parole della mia bocca fino a queste Erinni, quando esse erano ribelli e selvagge" (971 sg.).[15] Infine Atena chiede: "Pensano ora di trovare la via delle buone parole?" (988). Esiodo diceva che il migliore è colui che discerne ogni cosa da sé; qui lo si ribadisce ancora più chiaramente: l'uomo dovrebbe trovare "la propria strada" da sé, e per farlo c'è bisogno di pensare (φρονεῖν).

Atena esige quindi che "che si trovi la via della buona lingua, delle buone parole". Ma allora la parola è "buona" quando conduce *bene* alla meta, o quando è la meta a essere *buona*? Si tratta di un'alternativa che apre la discussione sulla filosofia e sulla retorica, e che lo stesso Platone conosce bene: quale dovrebbe essere buona, la via in cui si *persuade* oppure quella in cui si *pensa* alla meta?

La questione del "pensare" diventa qui ancora più seria che in Eschilo.

È Parmenide il primo a trasformare la "buona meta" nella "meta del pensiero" e a parlare di "via della ricerca" (ὁδοὶ διζήσιος, fr. 2, 2). Per questa "ricerca", questo "cercare", il filosofo esige uno sforzo interiore, spirituale, ancora maggiore rispetto ai poeti prima di lui: non è soltanto la via difficile a richiedere sudore o coraggio, anche individuare la meta è faticoso.[16] E difatti le sue stesse forze non gli bastano.

Le Eliadi, le figlie del Sole, mi hanno guidato, scrive nel frammento 1, 1, "portandomi nel loro cocchio, fintantoché il mio *thymós* è voluto venire" (vale a dire: fintantoché è stata la mia volontà), "e mi indicarono la via". Quindi non condividono con lui (come fanno le Muse di Omero) ciò che hanno visto e sanno, bensì lo guidano verso la luce (v. 10). Non si tratta tuttavia di condurlo a una "rivelazione", come suggeriscono descrizioni affini del passato;[17] il modo in cui Parmenide fa suo il simbolo della via è tutto personale: il suo *thymós* infatti lo ha già preceduto. L'Eliade non gli promette nulla, bensì lo ammonisce: "giudica tu stesso ciò che dico" (7, 5), "impara" (52) "ti invito a riflettere" (φράζεσθαι, 6, 2), "porta con te la parola che hai udito" (2, 1), "apprendi quanto sono insufficienti le opinioni degli uomini" (8, 51). Quando a un certo punto dice "guarda con lo spirito" (il *noos*, 4, 1), sta invitando a vedere non tanto un fatto, quanto piuttosto un problema.[18] Questi imperativi non fanno appello, come in Tirteo e in Archiloco, all'attività e allo sforzo mentale del singolo momento, ma a una continua ricerca personale. Da allora la metafora della "via della ricerca" si è sedimentata.[19]

Quando Parmenide arriva "dalla casa della notte alla luce", la luce diventa per lui la meta. Per Omero era invece un mezzo per vedere e per conoscere meglio – come nel caso delle metafore di una conoscenza "chiara" o, se applicate alla dimensione uditiva, di una lingua "chiara", o ancora di un valore "chiaro" ecc.,[20] ma anche di una gloria "luminosa", di un'"azione splendente". Si dirà che in

Parmenide la "luce" diventa "simbolo": e questo è vero, a patto che non lo si prenda alla lettera, né come dato di fatto. Ma allora cos'è "la verità" (fr. 1, 29), "ciò che è" (fr. 4, 2 ecc.), a cui la via conduce esattamente allo stesso modo in cui porta alla luce? ἀλήθεια (*aletheia*) è in origine un termine negativo, ovvero il "non dimenticato" (o, come alcuni vorrebbero, la "non ascosità"). La parola, in Parmenide, acquista un senso filosoficamente positivo poiché riunisce diversi motivi nell'immagine della via, e in questo modo "intreccia"[21] i significati di più parole omeriche.

Che Omero conosca diversi aspetti del "vero", ma non ancora ciò che sintetizziamo nel concetto di "vero", lo rivelano le sue stesse parole quando racconta delle Muse e del veggente Calcante. Certo, potrebbe parlarne in senso "poetico", senza fare sul serio, ma gli aggettivi con cui si riferisce a quello che noi definiremmo "vero"[22] e le affermazioni "mitiche" su Muse e veggenti rimandano in realtà alla stessa cosa. Omero dice alle Muse: "Dee che siete dovunque, che tutto avete visto (ossia: che tutto sapete), mentre noi uomini ascoltiamo soltanto la fama (*kleos*) e nulla sappiamo" (*Il.*, II, 486); un cantore, anche se avesse "dieci lingue e dieci bocche, una voce infrangibile, un cuore di bronzo", non potrebbe raccontare tutto, "a meno che voi Muse non glielo ricordiate [...]". Le Muse, in quanto testimoni oculari dotate di una memoria infallibile (in Esiodo sono infatti figlie di Mnemosine, della memoria stessa), sono "vere" nel senso della *aletheia*, della "non dimenticanza". Registrano e custodiscono ogni dettaglio di ciò che hanno visto nella loro memoria, mentre il cantore ne *rende conto* (καταλέγειν), a patto che gli strumenti del suo canto siano abbastanza potenti (e in effetti dal rapsodo si esigevano cose straordinarie). Se il veggente Calcante "sa ciò che è",[23] vuol dire che sa ciò che è "reale", lo ἐτεόν.

Parmenide ricollega quello che Omero dice delle Muse e di Calcante al fatto che i primissimi filosofi intendevano il mondo come unità, la stessa unità che Talete, per esempio, riconosceva nell'acqua. Per questo pone come oggetto della conoscenza non

tanto τὰ ἐόντα, le cose che sono, quanto piuttosto τὸ ὄν, "l'essere" per eccellenza. L'uso dell'articolo determinativo al neutro singolare era già stato fissato da Anassimandro per il suo *apeiron*, τὸ ἄπειρον, inteso come unità ontologica:[24] l'articolo che i Greci avevano a disposizione nella propria lingua ha permesso loro di creare concetti astratti davvero molto chiari.[25]

Non solo: Parmenide tenne conto anche degli scettici, i quali dubitavano che "l'essere" potesse venire effettivamente concepito da Muse e veggenti (come invece si pensava fossero capaci). Già Esiodo aveva dei dubbi sul fatto che le Muse dicessero sempre il vero; Senofane, Ecateo, Eraclito, Alcmeone avevano insegnato[26] che il sapere divino non era accessibile agli uomini; Parmenide abbandonò la vecchia credenza nella rivelazione, ma non mise mai in discussione che dovesse esserci una verità,[27] da lui intesa, con l'introduzione delle Eliadi, come conoscenza divina, e quindi non nel senso delle Muse, la cui "memoria" assicurava la "non dimenticanza". Le "figlie del Sole" non annunciano più ciò che è, bensì esortano a cercare: la via della verità esiste, ma la sua meta non è più un punto fisso come in Esiodo;[28] è così che la fatica fisica della salita si trasforma nello sforzo dello spirito che ricerca. Parmenide, come Esiodo, conosce una seconda via, e in qualche modo anche lei ha i suoi vantaggi – è quella della *doxa* (l'opinione non vincolante, fr. 19), a cui dedica la seconda parte del suo poema –, mentre per Esiodo, che esorta a essere "buoni", la seconda via porta al male. Sulla strada di Parmenide, tuttavia, non si arriva alla compiutezza, ma si cerca l'oggettivo – con molta più modestia. Ma allora che cos'è questo "essere", questa "verità"?

Talete e Anassimandro avevano visto l'unità conoscibile del mondo in un'*arché*, in un "principio". Già Omero dice che Oceano è l'origine degli dèi; Esiodo cerca invece di acquisire una visione sistematica su ciò che è attraverso le genealogie: l'"albero genealogico" spiega il presente a partire dal passato.[29] Poco dopo Esiodo, questi alberi fissano un'impalcatura cronologica, soprattutto nei *Cataloghi* – come, per esempio, nel caso delle "origini"

di usanze e istituzioni che furono inventate da determinati individui. Si apre così la strada al pensiero storico.

Quando Talete demitizza l'opinione secondo cui Oceano sarebbe l'origine degli dèi e al suo posto, come origine di tutte le cose, pone invece l'acqua, è lì che inizia il pensiero scientifico. Certo, sono le scienze naturali moderne a porsi per prime delle domande "metodiche" circa l'origine unitaria del mondo materiale, mentre la via di Parmenide verso l'Uno sembra deviare da tutto ciò che è dato dal punto di vista empirico. Eppure l'indagine moderna intorno agli "elementi" e a una "materia originaria" presuppone quella stessa "via della ricerca" che Parmenide ci ha indicato.

Anche altre scienze empiriche hanno sperimentato questa via verso l'"essere unico", finendo addirittura per legarsi, alla propria maniera, con l'idea di genealogia, di albero genealogico. Così come Linneo, per quanto riguarda il mondo vegetale, raggruppa i vari *Genera plantarum* (1737), *Classes plantarum* (1728), *Species plantarum* (1753) in "unità" esistenti "nell'inizio" (*in principio*), anche Darwin cercò l'unità degli animali nell'*Origine delle specie* (1859). L'albero genealogico ci riporta all'*arché*.[30] Per quanto Parmenide sia ancora lontano anni luce da tutto questo, la sua via, grazie a cui i Greci giunsero al pensiero razionale, ha condotto a nuove scoperte – lo stesso mondo del "mito" poteva servire alla "verità".

Nell'immagine della via Parmenide rappresentò un'attività dello spirito che prima si ignorava: le antiche parole *noos* e *noein*, che un tempo significavano "discernimento" (*Einsicht*)[31] e "discernere" (*einsehen*), acquistano il significato di "ragione" e di "pensare". Si può "comprendere" ciò che è presente, anche se non immediatamente visibile, come per esempio una situazione; Parmenide lo trasforma in un processo, un *procedere*; il pensiero si sforza verso la sua meta. Collega ciò che è presente e ciò che non lo è: "Allo stesso modo guarda chiaramente con la ragione (*Einsicht*) anche a ciò che è lontano, che (attraverso il discernimento) diventerà per te presente" (fr. 2); e controlla rigorosamente ogni singolo passo

(fr. 8, 15): "La decisione a tal proposito consiste in questo: è oppure non è".[32] Esiste unicamente l'alternativa tra essere e non essere. *Tertium non datur*. Il pensiero crea un fondamento incrollabile per la logica.[33] Nel "processo" dello spirito presentato da Parmenide risulta importante[34] anche un altro aspetto, a cui fa molta attenzione anche se non ne parla esplicitamente: nel collegare le frasi tra loro ricorre perlopiù a congiunzioni come "poiché", "perché", "quindi", "perciò" e così via, e dunque sottolinea il flusso prettamente logico dei pensieri.

Si pensi all'*Iliade*, in cui a partire da aggettivi che colgono il vero in quanto "reale" (con ἐτεός e ἔτυμος) emergono frasi che anticipano tali nessi logici e che rimandano a una conseguenza necessaria.[35]

Se Parmenide, che realisticamente prende per verità "ciò che è reale", mostra d'altra parte un certo entusiasmo religioso, non dobbiamo liquidarlo (magari con un sorriso di compassione) come un residuo di ispirazione mitica, soprattutto dato che tale tradizione sopravvive fino a Platone. Non intende certo proclamare alcuna verità, vuole piuttosto occuparsi di creare e insegnare nell'atto di cercare; e non si limita nemmeno al ristretto campo dell'empirismo, nel quale la ricerca razionale si è rivelata in seguito particolarmente feconda:[36] spera invece in una più profonda comprensione (*Einsicht*), di cui la scienza "rigorosa", al contrario, fa a meno.

Il suo sforzo di coniugare tra loro diverse forme di pensiero era già percepibile nel modo in cui sintetizza i concetti omerici: la verità per lui non è solo il "non dimenticato", che dipende quindi dalla coscienza dell'essere umano, ma anche ciò che viene "colpito" nella leggenda, e inoltre ciò che è "reale". Intende dunque la verità combinando tre diversi approcci: "ciò che è reale" corrisponde a "ciò che è"; per identificare invece il "non dimenticato", vale a dire il "conosciuto", con "ciò che è reale", Parmenide fa coincidere nell'Uno il "pensare" e l'"essere", il soggettivo e l'oggettivo – come avviene in effetti nel "capire", per esempio nel *logos* di Era-

clito; ma se per lui la verità diventa "meta" (TELOS) della via, si tratta allora di un concetto teleologico ripreso dalle considerazioni morali di Esiodo – era in effetti alla base dell'immagine della parola "che coglie nel segno". In tali "intrecci", che sono fonte di non poche difficoltà per qualsiasi filosofia,[37] direi pure per tutto ciò che ha a che fare con il linguaggio, ci imbattiamo di continuo.

Lo sforzo di Parmenide verso ciò che è (verso l'ontologia, verso l'esistenzialismo) al di là del dato empirico (verso la metafisica) viene ripreso da Platone quando nel *Simposio* riunisce le due strade della conoscenza in un'unica via, seppur suddivisa in due parti. Diotima descrive ciò che conduce al "bello" (τὰ καλά, 210 A), alla meta del vero amore e alla vera conoscenza: come su una scala, si sale a fatica dall'amore per i bei corpi per giungere "al fine" (τέλος), "a ciò verso cui erano diretti tutti gli sforzi, a ciò che è in eterno (ἀεὶ ὄν), che mai diverrà e mai sarà passato, che non si accresce né diminuisce" – per poi "ammirarlo e stare insieme a lui" (211 E).[38] I tre possibili aspetti dell'acquisizione del sapere si trovano qui di nuovo riuniti, e due di loro sono gli stessi di Parmenide: la "meta" più alta e la contemplazione del vero "essere"; tuttavia il legame tra il soggetto e l'oggetto non è qui un prodotto della parola, ma dell'unione amorosa. Allo stesso modo di Parmenide, Platone riunisce questi tre motivi con l'aiuto del simbolo della via – ma la "via della ricerca" di quest'ultimo è talmente più illuminata che la sua parola per il "metodo" scientifico è rimasta in uso fino a oggi. Parmenide, dal canto suo, confidava nel fatto che l'uomo non fosse semplicemente esposto alle forze che su di lui hanno potere, ma che fosse in grado di riconoscere ciò che è importante attraverso le proprie azioni – un po' come il suo contemporaneo Eschilo, che credeva fosse compito dell'uomo sapere cosa è buono o cattivo. All'epoca questa credenza nell'attività personale fu rilevante anche per l'economia e la vita sociale. Se da un lato tutto ciò rappresentò un grande passo in avanti, dall'altro emerse un problema che spense il sorriso arcaico dei Greci.

Il simbolo della via di Esiodo ha acquisito una nuova pregnan-

za e un'estrema popolarità nelle speculazioni sulla morale, ovvero nel campo per il quale in effetti fu ideato; particolare fortuna ebbe la storia di Eracle al bivio, inventata dal sofista Prodico, contemporaneo di Socrate, e tramandata dall'allievo di Socrate Senofonte.[39] Nell'arco di tempo che va da Esiodo a Prodico si colloca *Krisis* – vale a dire "decisione", "giudizio" –, il dramma satiresco di Sofocle in cui troviamo il giudizio di Paride, e capiamo che da lì Prodico attinse per il suo Eracle (cfr. Ateneo, 510 B). È probabile che Sofocle avesse ripreso la leggenda dagli antichi *Canti Ciprî*, in cui le dee Era, Atena e Afrodite litigavano su chi fosse la più bella; la decisione spettò a Paride. Tutte e tre le dee gli promisero grandi ricompense in cambio della mela in premio: Era gli avrebbe donato un regno potente, Atena la vittoria in guerra, Afrodite la moglie più bella. Si trattava dunque di scegliere fra tre bellezze rese ancora più allettanti da tali promesse (per non dire tentativi di corruzione). A partire da questa leggenda Sofocle ha ricreato la situazione morale di un Paride che si ritrova a dover decidere della propria vita: come racconta Ateneo (687 C = Sof., fr. 334 N, 361 P), fece apparire Afrodite come una "dea lussuriosa"[40] che è solita truccarsi e ammirarsi allo specchio. Al suo opposto troviamo Atena – il corpo allenato e cosparso d'olio, la riflessione razionale fatta persona. Di Era invece, la terza dea, non sappiamo nulla. Dato che la tragedia greca ammetteva sulla scena soltanto tre attori, è difficile immaginare che Sofocle contrapponesse a Paride ben tre dee; ma con anche solo due di loro a persuadere il giovane troiano (in una competizione che in seguito fu chiamata *synkrisis*), l'alternativa morale si poneva da sé: la scelta del bene o del male. Nel vecchio mito il potere, la gloria militare e la donna più bella rappresentavano splendide seduzioni, in Sofocle invece c'è solo l'*aut aut* della morale. Quando Esiodo parlava delle "due vie", la "virtù" era più che altro prosperità e abilità, non moralità, e di conseguenza la "cattiveria" era più spiacevole che malvagia; difatti bastava istruire l'ignorante ed esortarlo a non indulgere nella sua indolenza. Non una parola veniva detta su ciò che stava accadendo nella sua interiorità. In Sofocle Paride si ritrova tra due pretese so-

vrumane, proprio come aveva raccontato per primo Eschilo: le dee diventano "simboli",[41] e Paride deve prendere una decisione, proprio come i personaggi eschilei. Solo una cosa è cambiata: Paride sceglie il piacere al posto della virtù – il dramma satiresco ironizza sulla morale.

Prodico ritorna sui passi di Esiodo e ridona alla faticosa via della virtù il proprio valore. Eracle, il personaggio mitico che ottenne la fama affrontando grandi fatiche, da giovane si trova nell'aporia di dover scegliere quale "via della vita" prendere, quella per la virtù (*areté*) o quella per la malvagità (*kakia*). Due grandi donne sembrano andargli incontro, l'una dignitosissima, dalla nobile figura, avvolta in una veste bianca – che sarebbe *areté*, la virtù –, l'altra, chiamata dagli amici Eudaimonia, beatitudine, e dai nemici Kakia, malvagità, è invece languida e prosperosa, agghindata con trucco e parrucco, gli occhi vanesi puntati sulla propria ombra, mentre con le vesti trasparenti tenta di stimolare i sensi. Entrambe, con lunghi discorsi, promettono a Eracle di condurlo alla felicità: lui sceglie la virtù.

Come vedremo, questa storia edificante ebbe grande successo – probabilmente anche perché Prodico non aveva l'ambizione di dire la sua sulle riflessioni del contemporaneo Socrate; si tenne lontano dal problema "del" bene, e la sua descrizione della "malvagità" dimostra una certa predilezione per il dramma satiresco di Sofocle e per la sua "lussuriosa" Afrodite.

Ancor prima di Sofocle è Eschilo a trasformare il simbolo esiodeo della via, perché ai suoi occhi la virtù non si poteva più determinare chiaramente come una meta precisa. Pelasgo nel dramma *Le supplici* rimugina su cosa fare e dice: "Viene così in soccorso una profonda riflessione per poter raggiungere il fondo, come qualcuno che s'immerge nell'abisso, con occhio vedente e non ebbro".[42] La meta allora non è "ciò che è", e neppure la "verità", come in Parmenide, bensì la "salvezza": è questione di responsabilità morale, di vita o di morte. La meta non conduce verso l'alto ma in profondità, non verso la luce rivelatrice ma nell'oscurità, dove

l'occhio deve attivarsi in modo obiettivo. Sono i poeti lirici a parlare per primi della "profondità" dello spirito: che ci sia bisogno del pensiero per riconoscere la meta della via lo dice già Esiodo, il quale, certo dal canto suo di quale sia la meta, va a esortare qualcun altro a sforzarsi di raggiungerla, mentre Eschilo, con ancora più insistenza di Parmenide, sostiene che l'occhio debba faticare per vedere con chiarezza.

È Euripide che con rinnovata serietà ritorna sulla questione della fatica per arrivare al bene. Come nel caso del giudizio di Paride in Sofocle e di Eracle in Prodico, nel suo *Ippolito* si affrontano due divinità: alla passione erotica di Afrodite, che mette in pericolo un uomo, si oppone la cacciatrice Artemide, che esige al contrario una vita casta.

In Euripide, tuttavia, le dee non si rivolgono all'uomo, che ora si ritrova da solo con la propria interiorità: è per questo, a maggior ragione, che diventano un "simbolo". Fedra è in balia dell'amore passionale per il figliastro Ippolito, che invece vive interamente per le gioie della caccia, e ricorre a queste parole per commentare la sua situazione: "Noi capiamo e sappiamo riconoscere quale sia la cosa giusta, eppure non ci sforziamo di metterla in pratica, chi per pigrizia, chi perché le preferisce il piacere" (vv. 380 sgg.).[43] Nei poeti più antichi non c'erano né divinità a fare promesse allettanti, né tantomeno ammonitori a offrire prospettive di guadagno. Fedra descrive soltanto ciò che è accaduto "in" lei ricorrendo a una nuova metafora, quella del "conflitto" tra le proprie forze interiori, tra conoscenza e lussuria: "Da quando mi ritrovo a pensare questo (φρονοῦσα) [...] non ho potuto volgere la mente ad altro pensiero [...]. Vi dirò la via della mia conoscenza (γνώμης ὁδόν). [...] Ho tentato di tacere il mio amore [...] ma poi preferii il pensiero (προυνοησάμην) di sopportare (εὖ φέρειν) la follia (ἄνοιαν), sconfiggendola con la ragionevolezza (τῷ σωφρονεῖν νικῶσα). Ma quando non riuscii a vincere Cipride (Κύπριν κρατῆσαι, qui lo intende "simbolicamente"), la cosa migliore mi sembrò di morire" (vv. 388-401).

Tre anni prima di Ippolito, nel 431, Euripide fa parlare così la sua Medea, che per vendicarsi del marito sta per uccidere i propri figli: "Il male mi vince. So quanto male sto per fare, ma il mio *thymós*, che negli uomini è causa dei più grandi mali, è più forte delle mie riflessioni" (vv. 1077 sgg.).[44] Sulla sua "via della conoscenza" Fedra non giunge ad alcuna meta: si dà per vinta, come già prima Medea, senza alcuna possibilità di fare la cosa giusta. La metafora delle tre vie perde allora di senso.

Quando Medea e Fedra descrivono la propria interiorità ricorrendo a una nuova immagine, ovvero parlando di "lotta interiore", vuol dire che situano nello spirito umano due forze attive, che entrano in "conflitto" fra loro e che, sulla lunga via che porterà a concepire lo spirito in quanto attivo, raggiungono così una nuova tappa.

Omero conosceva il *thymós* dentro l'essere umano, che come un animale può imbizzarrirsi e che va dunque "imbrigliato";[45] i lirici si sentivano invece impotenti nel contrasto tra la felicità e la sofferenza che provavano, mentre Archiloco andava a esortare il proprio *thymós* turbato dalla "sofferenza senza via d'uscita": "Difenditi con coraggio contro il nemico, [...] gioisci quando sei vincitore, ma non crucciarti troppo quando sei sconfitto: riconosci l'alternanza che domina la vita". Questa "lotta" non si gioca sul campo della morale, non riguarda la vittoria del "buono" o del "cattivo", si tratta al contrario di sopportare la sofferenza ritenuta necessaria e di trovare consolazione nell'impotenza.[46] Neppure Eraclito ha in mente un conflitto "morale" quando fa della guerra il padre di tutte le cose: anche per lui ci troviamo di fronte alle "tensioni" del vivente – un po' come Empedocle, che parla di amicizia (*philia*) e di litigio (*neikos*). Questa coscienza della "tensione" di tutto ciò che è vivo ha permesso ai Greci, da un lato, di concepire l'"anima" dentro l'essere umano come unità, dall'altro ha fatto sì che il "corpo", la sua immagine contrapposta, diventasse un organismo unitario, come ben evidenzia l'evoluzione dallo stile geometrico a quello classico nell'arte plastica. Ma l'agire morale

consapevole non esisteva prima che il dramma insegnasse a pensarlo come una scelta tra due mete poste davanti ai nostri occhi – e la responsabilità prende sempre la via ritenuta migliore. Se tuttavia i "conflitti" interiori rendono insicura la meta del bene, il senso del simbolo della via viene meno: l'*amechania* lirica, che non conosce alcuna *mechané*, alcuno strumento ausiliario, diventa così aporia, la "mancanza di vie d'uscita", la situazione in cui si è ben consapevoli del fatto che una meta esiste, così come la via che lì conduce, ma incerti su quale quest'ultima effettivamente sia.

Dal momento che Socrate, al contrario di Euripide, anzi, credo proprio in animata discussione con lui,[47] continuava a ritenere non solo giusto ma pure possibile conoscere il bene e seguirlo, allora il trivio resta un'immagine tanto chiara quanto valida di ciò cui il filosofo aspirava e che cercava di insegnare. È vero che Socrate era abbastanza intelligente, onesto e umile da ammettere di non riuscire, neppure lui, a riconoscere il bene, ma l'immagine del trivio lo ha aiutato a dire in modo pregnante cosa gli stava accadendo: si trovava infatti in un'aporia, senza vie d'uscita. Tuttavia non si trattava della stessa aporia di Fedra, che aveva rinunciato a trovare la meta: lui, al contrario, perseverava a cercare la via giusta, "il metodo", che avrebbe dovuto portare a una meta certa.[48]

Quando, dopo Aristotele, le scuole di filosofia dovevano sostenere le proprie dottrine, il simbolo del trivio faceva comodo per chiarire all'adepto come stavano le cose: fino a questo punto il tuo percorso è stato semplice e scontato, ora invece devi scegliere se cedere al vero o al falso. Il trivio poteva inoltre rendere palesi, per sommi capi, le differenze tra le dottrine più importanti: per gli stoici la virtù consapevole era la meta, e la via per raggiungerla era disseminata di fatiche; gli epicurei aspiravano invece al piacere (perlomeno al "vero" piacere), mentre gli accademici dubitavano che una meta fosse conoscibile o raggiungibile, e rimasero fermi all'"osservazione" e alla "mancanza di vie d'uscita": nello scetticismo e nell'aporia.

Per i pedagoghi l'incrocio di due strade era addirittura un se-

gno della loro stessa professione: gli "accompagnatori di fanciulli" indicavano la via del bene e mettevano in guardia dal male. Va da sé che il continuo ricorso a questa immagine rischiava di semplificare i problemi morali. Se Prodico aveva raffigurato la "cattiveria" come una donna seducente, se nel caso della Fedra di Euripide l'amore-passione aveva avuto la meglio sul sapere, era facile allora trasformare il piacere sensuale nel più grande vizio, la conoscenza nella più grande virtù – e identificare il piacere con il corpo, il sapere con lo spirito.

In seguito, divenuta dogmatica, tale semplificazione ha soffocato alcuni semi che forse avrebbero potuto germogliare nel pensiero greco. Euripide non ha mai smesso di sottolineare i pericoli della conoscenza, non soltanto perché chi è intelligente spesso non riconosce i propri limiti (come già Sofocle aveva ben visto), o perché l'intelligenza può essere utilizzata per fini cattivi (cosa che Aristofane ama molto enfatizzare), ma anche perché il sapere è capace di distruggere la sicurezza innata: il "fin troppo saggio", il λίαν σοφός, perde fiducia nella propria saggezza perché comprende quanto questa sia inadeguata; la riflessione rende deboli e insicuri.[49]

Ma c'è qualcosa di ancora più importante: se virtù e conoscenza, da una parte, si contrappongono a passione e vizio dall'altra, se si identifica la virtù con lo spirito e il male con i desideri del corpo, l'anima assume allora un carattere divino, mentre la materia diventa effimera, inadeguata. Certo, i Greci hanno sempre difeso l'esistenza della bellezza e il fatto che l'apparente possa essere radioso, tuttavia quegli approcci, come l'atomismo di Democrito, che si proponevano di considerare con attenzione la materia come vero e proprio oggetto di ricerca, sotto il simbolo della via dell'etica attica non hanno visto alcuno sviluppo.

Insieme alla dimensione corporea, anche le emozioni finiscono dalla parte dell'amoralità. Quanto ciò sia discutibile lo dimostra l'evoluzione della parola *thymós* – soprattutto in relazione al simbolo della via. Prima di Euripide ci furono vari tentativi di ricono-

scere qualcosa nel *thymós*, che oggi corrisponderebbe all'incirca alla nostra "volontà" – qualcosa che fungesse da spinta sulla via della virtù, come in Tirteo, Archiloco, Simonide e Parmenide.[50] Ma da quando il *thymós*, nella metafora del conflitto interiore, era diventato nemico del sapere, anche in relazione al simbolo della via si trasformò man mano in ciò che allora veniva riassunto nel concetto di *epithymia*, di brama: un impeto verso la cattiva strada.[51] La grande fatica che richiede la salita verso il bene si chiamava ancora *ponos*, come in Esiodo e in Prodico;[52] questa spinta interiore ha trovato un nome soltanto con i Romani: *voluntas*, poi entrato in uso tra le lingue europee come *volonté*, *Wille* e così via. In seguito, quando la volontà "buona" divenne la misura della moralità, minacciò di smarrirsi ciò che per Esiodo era stata la cosa più importante sulla via della virtù: l'attività e la buona riuscita.

I filosofi che hanno descritto la faticosa via della virtù concentravano la loro riflessione (come Socrate) sul fatto che il bene fosse difficile da conoscere, ma non (come ha fatto invece Esiodo, che questa immagine l'ha introdotta) sul tipo di sforzo necessario per raggiungerlo. Si capisce che soltanto una ristretta cerchia di eruditi si sentisse all'altezza di fronte a tale "sapere del bene" filosofico. Ciononostante il simbolo della via è rimasto in vita all'interno di uno schema piuttosto semplice, se non banale, e pressoché privo di contenuto, che si limitava a illustrare l'aspetto formale della via verso la virtù, ma in modo talmente chiaro che lo si poteva benissimo colmare con contenuti diversi. Per questa ragione possiamo ricostruire facilmente i concetti etici, nel loro trasformarsi, a partire da questo schema. Nel Primo secolo d.C. si è iniziato a vedere nella lettera Y l'immagine del sentiero che si biforca e a dire che fosse stato l'antico filosofo Pitagora a introdurre questa Y come simbolo della scelta tra il vizio e la virtù.[53] La linea verticale starebbe allora a significare la giovinezza dell'uomo, quando non è ancora in grado di prendere una decisione.

Quando la domanda sul bene sembrò perdersi tra discussioni cavillose, divenne naturale chiedersi se, ad avvicinarsi al bene, non

fosse tanto l'impeto irrealizzabile di conoscenza quanto piuttosto una quieta modestia. Senza sapere, senza scelta, senza fatica, non rimaneva forse la virtù naturale del pastore arcadico? L'amore non era che una passione riprovevole, oppure poteva dar vita anche alla pacifica convivenza? In seguito i cristiani parlano di due tipi di amore: *eros*, la passione pagana, e *agape*, l'amore pio. La Y di Pitagora rappresenta ora il simbolo delle due vie, di cui una conduce alla salvezza e l'altra alla dannazione; ormai si percepisce a malapena il fatto che la via, in realtà, si trovi lì per condurre l'uomo alla meta che il suo sguardo contempla. La "scelta al bivio" cade nell'oblio, a tal punto che le immagini medievali raffigurano una Y con un angelo e un diavolo alle estremità dei due bracci; così l'uomo, come Paride prima di lui, si ritrova sulla via della virtù o del vizio per volere di esseri sovrumani.

Anche qui la metafora della "via" perde la propria forza originaria perché si lega ad altri motivi, che sono propri dell'immagine del "conflitto" (come nella contrapposizione di agape ed eros), anche se questo intreccio, allo stesso tempo, consente una riflessione maggiormente diversificata. Tuttavia stiamo davvero divagando, e non intendo soffermarmi oltre sui motivi che confluiscono nel proverbio che oggi, più di tutti, tiene in vita l'immagine della via della virtù: "La via per l'inferno è lastricata di buone intenzioni".

In conclusione, però, alcune chiare linee possiamo tracciarle. Panofsky ha dimostrato che soltanto nel primo Rinascimento il motivo di Eracle al bivio ha riacquistato il proprio significato: a partire all'incirca dal 1400 torna a fare la sua comparsa in letteratura e, da metà del Quindicesimo fin nel Diciottesimo secolo, rimase in vita nelle arti figurative prendendo la forma di numerosissime varianti. Un vecchio motivo che nel tempo era finito per irrigidirsi e venire dimenticato torna così a nuova vita: ciò che all'inizio del Quinto secolo a.C., con la prima classicità, era diventato essenziale per l'uomo, ovvero il poter e dover scegliere tra il bene e il male, dopo essere stato oscurato da interpretazioni suc-

cessive dell'agire torna ora a imprimersi nella coscienza.

"Rinascimento" significa il grande recupero di una tradizione andata dimenticata e perduta. Tali rinascite sono possibili non soltanto perché l'uomo riprende e sviluppa motivi tramandati, ma anche perché si allontana dalle tradizioni dominanti e irrigidite e ritorna sui propri passi fino al punto in cui la vita sembra aver preso la strada sbagliata. L'infanzia innocente, l'Età dell'Oro della prima umanità, il Paradiso prima del peccato originale, prima dell'assaggio dall'albero della conoscenza, la natura alla quale bisogna ritornare, sono tutte immagini che nascono per contrapposizione all'interno della tradizione – e che tuttavia, a loro volta, hanno alle spalle una lunga tradizione, a partire dagli albori dell'umanità fino ad arrivare al giorno d'oggi.

Il simbolo del bivio non rimanda certo agli scenari beati appena menzionati. Nel corso degli ultimi cent'anni tutto ciò si è ripresentato alla nostra coscienza, il che inevitabilmente determina l'agire dell'uomo e lo limita per forza nella sua libera scelta – penso per esempio all'influenza dell'ambiente, in particolare delle relazioni economiche, ai condizionamenti segreti cui la nostra anima viene esposta in profondità, all'esposizione della nostra stessa esistenza; di conseguenza le concezioni tradizionali legate alla scelta della virtù finiscono per apparire vuote e false, residuo kitsch se non pura ideologia. Eppure oggi si parla molto e a gran voce di libertà umana. Questa contraddizione non deve essere per forza pericolosa: può diventare la spinta verso qualcosa di nuovo e fecondo, a patto di non lasciarsi andare all'indolenza. L'arida *hypsilon* pitagorica difficilmente potrà venire in aiuto, semmai potrà farlo, forse, la riflessione su ciò che il simbolo della via di Esiodo ha suscitato e su cosa si fondava.

Il modo di Omero di cogliere il mondo attraverso lo spirito si basava in gran parte sul serbare memoria di ciò che è reale, così come lo si vede, e sul conoscere ciò che è. Per questo la "virtù", l'*areté*, diventa per Esiodo l'oggetto del "discernimento" (*Einsicht*), sebbene il valore morale non "è", non si può "vedere". Si apre

così la "via alla ricerca" dei filosofi, che porterà in seguito alla scienza europea. L'ulteriore evoluzione di questo simbolo rende palese il fatto che tutta quella grandezza, che al simbolo della via ha dato vita, ha pure lei i suoi limiti.

1. Su questo capitolo cfr. O. Becker, "Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken", *Hermes Einzelschr*., 4, 1937. Sono molti gli esempi a cui si rifà Aby Warburg per dimostrare l'importanza dei simboli per l'autointerpretazione umana, in particolare quelli legati alle "formule del *pathos*" (cit.) nelle arti figurative.

2. Cfr. per esempio *Il.*, IX, 56; 61; XIX, 186: ἐν μοίρῃ γὰρ πάντα διίκεο καὶ κατέλεξας.

3. Nell'*Odissea* Odisseo loda Demodoco con queste parole: ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων (VIII, 488).

4. Cfr. nota 9.

5. Cfr. Capitolo ottavo.

6. Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν

οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε.

7. È una questione controversa se οἴμη abbia lo stesso significato di οἶμος, "sentiero", oppure se significhi "melodia", "leggenda", "canto", e dunque non abbia nulla a che fare con οἶμος (cfr. Frisk s.v.); secondo Frisk la fama che "arriva al cielo" sembra suggerire l'idea di un "sentiero". Sul genitivo "des Wegs" (il complemento di specificazione "della via") cfr. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, vol. 2, p. 112. – In *h. Merc.*, v. 450, al contrario, il significato delle due parole è lo stesso:

[parla Apollo] καὶ γὰρ ἐγὼ Μούσῃσιν Ὀλυμπιάδεσσιν ὀπηδὸς

τῇσι χοροί τε μέλουσι καὶ ἀγλαὸς οἶμος ἀοιδῆς.

8. Fino a quel momento l'*areté* non aveva richiesto alcuno "sforzo": cfr. E.-M. Voigt, *Lexikon des frühgriechischen Epos*, s.v. ἀρετή. Sul lavoro onesto di Esiodo e sul carattere discutibile dei "doni", così come lo leggiamo nel suo mito di Pandora, cfr. (riallacciandosi a Vernant) *Gnomon*, 47, 1975; la ricchezza "che non è stata rubata" è "donata dal dio" (*Op.*, 320).

9. Cfr. Capitolo primo. In seguito la coscienza di aver fatto qualcosa "da soli" continuerà a crescere: lo dimostra il fatto che i "poeti" iniziano a definirsi coloro che hanno "prodotto" qualcosa, mentre gli scultori a firmare le proprie opere, come a dire: quello e quell'altro "l'hanno fatto".

10. Cfr. Capitolo primo, nota 34.

11. Cfr. Capitolo primo, nota 32 e Capitolo undicesimo, nota 34. Quanto l'imperativo sia importante per ottenere una coscienza della forma attiva lo evidenzia V.N. Jarcho, *Philologus*, 112, 1968, p. 155.

12. Cfr. Capitolo undicesimo, nota 26 a proposito del *thymós* in Tirteo. Cfr. inoltre Capitolo undicesimo per l'invito di Saffo a capire "la cosa più bella" – anche se Saffo non ricorre all'imperativo.

13. δακέθυμος fa qui la sua prima comparsa. Cfr. *Il.*, V, 493: δάκε δὲ φρένας Ἕκτορι μῦθος, i.e. il rimprovero di Sarpedonte. Tutto questo va a finire in uno "shock", cfr. Capitolo primo.

14. τὸ μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον (*Eum.*, 696) – questo concetto, fondamentale per ogni democrazia, risale a Solone: δῆμος [...] μήτε λίαν ἀνεθεὶς μήτε βιαζόμενος. (fr. 5, 8).

15. στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς, ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ' ἐπωπᾷ πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμένας (*Eum.*, 970).

16. Mourelatos discute nei dettagli i problemi legati alla "via" di Parmenide in *The Route of Parmenides*, Yale University Press, New Heaven-London 1970. Cfr. in particolare l'edizione di Parmenide ampiamente commentata da E. Heitsch, 1974. Che già Odisseo stesse cercando "la propria via" lo sa bene Tiresia nell'*Odissea*: νόστον δίζηαι μελιηδέα (XI, 100). Pure qui la via di casa è faticosa per colpa di un dio (ἀργαλέον θήσει θεός) – infatti Poseidone va in collera con lui –, ma quello che gli consiglia il veggente non ha nulla a che fare con lo sforzo, l'energia, la tenacia; gli dice invece: "Potrete bensì tornare a casa (κακά περ πάσχοντες), dopo grandi pene, se sarai pronto a trattenere (αἴ κ' ἐθέλῃς σὸν θυμὸν ἐρυκακέειν καὶ ἑταίρων) il tuo *thymós* e quello dei tuoi compagni quando arriverai ai pascoli del Sole". Anche questa strada di casa può biforcarsi davanti a Odisseo: nell'*Odissea*, mentre racconta ai compagni di viaggio di Odisseo le avventure che li aspettano, Circe usa queste parole: "Non voglio indicarti con precisione quale delle due vie tu debba seguire, ma devi deciderlo da te nel tuo *thymós*; di entrambe ora ti dirò", [...] ὁπποτέρῃ δή τοι ὁδὸς ἔσσεται, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς θυμῷ βουλεύειν (XII, 56 sgg.). Odisseo vedrà quindi da sé quale sia la βουλή migliore (su questo cfr. anche pp. 195 sg.). Non si tratta affatto della via "buona" o "cattiva" di Esiodo, ma di quella priva di pericoli. Cfr. E. Havelock, *H.S.C.P.*, 63, 1958, p. 142.

17. Su questo punto cfr. Mourelatos, *The Route*, cit., pp. 42 sgg.

18. λεῦσσε δ' ὁμῶς ἀπεόντα νόῳ παρεόντα βεβαίως, "allo stesso modo guarda chiaramente con discernimento (*Einsicht*) anche a ciò che è lontano, che (attraverso il discernimento) diventerà per te presente" (su questo cfr. Capitolo tredicesimo).

19. Il concetto astratto di "ricerca" (δίζησις) fa qui la sua prima comparsa. Del verbo δίζημαι ne ha bisogno anche Eraclito per il suo filosofare: ἐδιζησάμην ἐμεωυτόν (fr. 101), cfr. fr. 22. Del "rintracciare" e "trovare" la via ne

parla invece nel frammento 45: ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν. οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει. Cfr. Senofane, fr. 18: οὔτοι ἀπ᾽ ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖς᾽ ὑπέδειξαν, ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἀμείνον (cfr. Capitolo ottavo e il fr. 17 di Solone su ἀφανής); Pindaro, *Pae.*, 4,6: ὅστις ἄνευθ᾽ Ἑλικωνιάδων βαθεῖαν [...] ἐρευνᾷ σοφίας ὁδόν; l'uso che fa Platone di μέθοδος, di κυνηγετεῖν e così via.

20. σάφα οἶδεν, σάφα εἰδώς, ma poi anche σάφα εἰπεῖν (*Il.*, IV, 404; *Od.*, II, 31 e *passim*), ἐπιστάμεναι σάφα θυμῷ (*Od.,* IV, 730). Cfr. inoltre σαφὲς δ᾽ οὐκ οἶδα in *h. Merc.*, v. 208; σαφὴς μῦθος in Eschilo, *Prom.*, 641; λόγος, *Ag.,* 1047; ἀρετά, Pindaro, *I.*, 1, 22. Sul σαφὲς in Senofane cfr. p. 230. Qualunque sia l'etimologia di σάφα e il suo preciso significato in Omero, il legame con οἶδα suggerisce di intenderlo come qualcosa di "chiaro", "evidente", "manifesto".

21. Su tali intrecci di significati cfr. la Postfazione.

22. Già gli antichi grammatici sostengono che Omero usi anche altre parole con il significato di ἀληθής, di "vero" – e le nostre enciclopedie le ripercorrono: per esempio ἐτεός, ἔτυμος, ἐτήτυμος, νημερτής. In effetti ἀληθής le ha ampiamente sostituite; e quella che in seguito fu chiamata "verità" comprendeva ciò che in precedenza erano il "non dimenticato", "ciò che è reale" e "ciò che coglie nel segno". Un approfondimento di questi termini lo fa A.W.H. Adkins, *Class. Quart.*, 66, 1972, pp. 5 sgg. Cfr. inoltre *Hypomnemata*, 57, pp. 91-104.

23. Su questo e su quello prima cfr. Capitolo nono e Capitolo dodicesimo.

24. τὴν ἀρχὴν (εἴρηκε) τῶν ὄντων τὸ ἄπειρον (fr. 1). Possiamo fidarci delle parole citate da Simplicio, secondo cui Anassimandro parlava di τὸ ἄπειρον e di τὰ ὄντα.

25. Cfr. Capitolo dodicesimo.

26. Cfr. Capitolo ottavo.

27. Heitsch traduce ἀλήθεια con "evidenza", dal momento che la parola sta a indicare tanto la chiarezza del dato di fatto quanto la correttezza dell'affermazione. Se nel greco è prevalso ἀλήθεια come concetto di verità (e quindi non un'astrazione per ἐτεός o νημερτής), è proprio a causa di quella "verità" divina delle Muse di cui aveva parlato Esiodo.

28. Cfr. Capitolo sedicesimo. Se la via verso l'alto inizialmente "porta l'uomo che conosce sopra tutte le città", ciò non si discosta poi così tanto da quello che Omero dice di Odisseo, che "di molti uomini le città vide", anche se nel primo caso non si parla di "molti" ma di "tutte" le città e di "conoscere" invece di "vedere" – tuttavia, se l'obiettivo diventa problematico, non può più essere νημερτής.

29. Su questa evoluzione cfr. Capitolo terzo. e Capitolo dodicesimo.

30. È indicando le "specie" (le "idee", cfr. pp. 326 sg.) attraverso "concetti generali" che è stato possibile in greco introdurre l'articolo determinativo: "il" cavallo.

31. Cfr. Capitolo primo.

32. λεῦσσε δ᾽ ὁμῶς ἀπεόντα νόῳ παρεόντα βεβαίως [...] ἡ δὲ κρίσις περὶ τούτων ἐν τῷδ᾽ ἔστιν. ἔστιν ἢ οὐκ ἔστιν.

33. Ciò viene giustamente sottolineato e approfondito da Heitsch nel libro menzionato nella nota 15 di questo capitolo.

34. Kurt von Fritz, nel suo studio sull'evoluzione del significato di νοῦς e νοεῖν (cfr. Capitolo primo, nota 18), lo evidenzia a pp. 313 sg.

35. Cfr. i *Würzburger Jahrbücher* (cfr. nota 22).

36. Ma così i motivi parmenidei subiscono ovviamente uno slittamento: se qualcuno oggi prende per primo la via della δόξα, delle "impressioni" (come traduce Heitsch), farà in modo che la pura supposizione o la teoria diventino verità grazie alla formulazione di singole domande – domande a cui, per esempio, tanto il fisico durante i suoi esperimenti quanto il filologo di fronte ai suoi manoscritti possono rispondere unicamente "sì" oppure "no", di modo che la teoria venga confermata oppure confutata.

37. Cfr. il mio *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1961 (2ª ed.), pp. 186-206 [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)].

38. θεᾶσθαι καὶ συνεῖναι.

39. *Mem.*, 2, 1, 21-34 (DK 84 B 2), cfr. H. Hommel, *Würzburger Jahrbücher*, 4, 1949-50, pp. 157-165.

40. ἡδονικὴν δαίμονα (secondo la congettura di Wilamowitz in *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Weidmann, Berlin 1924, vol. 2, p. 17, ἡδονὴν codd.).

41. Su questo termine cfr. Capitolo sedicesimo.

42. Cfr. Capitolo sesto, nota 9.

43. Cfr. pp. 219 sg. οὐκ ἐκπονοῦμεν [...] ἀργίας ὕπο potrebbe far pensare alla fatica della via esiodea della virtù, che però qui non entra davvero in gioco, al contrario della ἡδονή che Afrodite promette a Paride. In contesti di-

versi (e più significativi), la ἀργία viene rimproverata anche nella *Medea* (296) di Euripide, ma soprattutto nell'*Antiope*, dove il "pratico" Zeto accusa il "teorico" Anfione di "non fare nulla", cfr. Capitolo diciassettesimo.

44. Cfr. Capitolo settimo. Le "riflessioni" di cui parla sono le stesse di qualche verso prima (1044 sgg.).

45. Cfr. Capitolo primo e Capitolo decimo. La metafora della "vittoria", dell'"avere la meglio", ritorna anche quando Menelao dice a Antiloco: νόον νίκησε νεοίη, "la giovinezza ha vinto sulla tua ragione (*Einsicht*)" (*Il.*, XXIII, 604), ma non descrive alcuna situazione legata all'interiorità, piuttosto qualcosa che è accaduto a qualcun altro. Similmente leggiamo nel passo in cui i compagni di Odisseo vogliono aprire l'otre di Eolo: βουλὴ δὲ κακὴ νίκησεν ἑταίρων, "il loro cattivo proposito prevalse" (*Od.*, X, 46).

46. Come anche Archil., 13, 6-7 W (cfr. Capitolo quarto), in cui si parla del rimedio messo a disposizione dagli dèi per rendere la sopportazione "più forte" della cattiveria (ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν φάρμακον). La parola "rimedio" introduce un'altra immagine: l'assennatezza intesa come "salute" o "armonia", cfr.Capitolo decimo.

47. Cfr. Capitolo settimo e Capitolo settimo, nota 11.

48. Quando invece intende "assennatezza" come "padronanza", ἐγκράτεια (cfr W. Jaeger, *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin, 1934, vol. 2, p. 103 [cfr. ed. it. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2003], anche lui ricorre alla metafora del conflitto. Del resto in quel periodo anche l'uso metaforico di ἡττᾶσθαι si andava affermando nell'attico.

49. Cfr.Capitolo settimo. Callimaco, per timore della falsa grandezza, nella sua poesia sceglie infatti il sentiero stretto al posto della strada battuta; cfr. Capitolo quindicesimo.

50. Ma è importante soprattutto Solone (23, 4): θυμοῦ θ᾽ ἁμαρτῇ καὶ φρενῶν ἀποσφαλείς, "per mancanza di coraggio, senza comprensione" (cfr. v. 1, οὐκ ἔφυ Σόλων βαθύφρων οὐδὲ βουλήιεις). A questo si aggiunge il nuovo papiro di Colonia di Archiloco, v. 2: εἰ δ᾽ ὧν ἐπείγεται καί σε θυμὸς ἰθύνει. Cfr. V.N. Jarcho, "Zum Menschenbild der nachhomerischen Dichtung", *Philologus*, 112, 1968, pp. 151 sgg.

51. In Tucidide Nicia dice: [...] γνόντας ὅτι ἐπιθυμίᾳ μὲν ἐλάχιστα κατορθοῦνται, προνοίᾳ δὲ πλεῖστα (6, 13, 1).

52. Le conseguenze di questo fenomeno nel tempo le dimostra per esempio Reinhold Merkelbach (*ZPE*, 6, 1970, p. 48) a partire da un decreto onorario risalente all'Impero romano sul pancraziaste Callicrate.

53. E. Panofsky, "Herkules am Scheidewege", *Studien der Bibl. Warburg*, 18, 1930; A. Friberg, "Den Svenske Herkules", *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar*, 61: 1, Stockholm 1945 (con una ricca bibliografia); W. Kranz, *Rh. Mus.*, 102, 1959, p. 300. Riprendo quanto segue, in sostanza, dai lavori di Panofsky e Friberg.

Capitolo quattordicesimo

La scoperta dell'"umanità"

e la nostra posizione di fronte ai Greci

Se proviamo a riflettere sul significato che ha per noi il mondo antico, ci si affaccia subito alla mente la parola "umanesimo" e, per associazione d'idee, altre si accompagnano a questa, e non tutte di significato gradevole. La parola "umanesimo" potremmo del resto lasciarla tranquillamente da parte, essendo una parola recente, coniata appena nel 1808 da un insegnante ginnasiale bavarese (amico di Hegel).[1] Ma la parola "umanista", e i concetti di studia humanitatis e di res humaniores sono più antichi. L'"umano" sembra dunque una proprietà peculiare degli studi classici. Il guaio è che, mentre noi parliamo di "umano" e di "umanità" e riconosciamo con ciò all'uomo una dignità particolare, veniamo a trovarci in contraddizione con l'uso classico della lingua greca, in cui le espressioni "umano" e "umanità" assumono un tono solenne quando all'uomo viene contrapposto il barbaro e l'animale irragionevole. Ma quando i Greci dei primi secoli e dell'era classica dicono "uomo", l'opposto che si presenta loro è la divinità: l'uomo è il mortale (βροτός, θνητός) in contrapposizione agli immortali (ἀθάνατοι),[2] è un essere caduco, l'ombra di un sogno.

L'intima contraddizione per cui, da un secolo e mezzo, noi chiamiamo "umanistici" gli studi che hanno per oggetto la grecità classica, cioè un periodo in cui l'uomo non rappresentava alcunché di particolarmente alto, tradisce una confusione che può essere risolta soltanto per mezzo di uno studio storico, dal quale risulterà che la contraddizione alla quale abbiamo accennato ha un fondamento serio, reale, che solleva questioni scottanti.

Si sente dire talvolta che i Greci, nella loro arte classica, non hanno rappresentato un uomo qualunque nelle sue accidentalità, ma addirittura l'"uomo" per eccellenza, "l'idea di uomo", come si suol dire platonizzando. Ma questo modo di esprimersi è in realtà decisamente antigreco, e soprattutto antiplatonico. Mai un Greco ha parlato sul serio di un'"idea di uomo";[3] in un'unica occasione

Platone vi accenna scherzando, in connessione con l'idea del fuoco e dell'acqua; e a queste seguono l'idea dei capelli, della sporcizia e dello sterco (Parm., 130 C). Se volessimo descrivere le statue del Quinto secolo valendoci delle espressioni del tempo al quale appartengono, dovremmo dire che rappresentano uomini perfetti, oppure "simili a dèi", per adoperare una parola usata spesso nella lirica antica in lode dell'uomo. Per Platone la norma e il valore rientrano ancora interamente nel campo del divino, non dell'umano.

In modo diverso si esprime invece il suo contemporaneo Isocrate, quando spiega quel che distingue l'uomo dall'animale: è attraverso il potere della parola e della persuasione che sono sorte le città, le leggi, le arti e i mestieri, in breve l'intera civiltà (15, 253 = 3, 5); inoltre esorta gli Ateniesi a dominare il discorso con la "formazione" (παιδεία), la cultura, "poiché voi sopra tutti gli altri vi distinguete in quella facoltà per cui l'uomo si distingue dall'animale e il Greco dal barbaro; in quanto più degli altri siete educati (πεπαιδεῦσθαι) al ragionamento e all'arte della parola" (293).[4] È un pensiero che viene ripreso da Cicerone: "A me sembra che gli uomini si distinguano dagli animali, in quanto sanno parlare. Cosa meravigliosa mi sembra perciò abbia raggiunto colui il quale si eleva al di sopra degli uomini in quella medesima facoltà cui l'uomo si distingue dagli animali" (De inv., 1, 4, 5; cfr. anche De or., 1, 31, 32-33). L'umanità, l'eloquenza e la cultura, questi importanti elementi della sua humanitas, Cicerone li ha dunque presi direttamente da Isocrate e li ha a sua volta tramandati a Petrarca:[5] come in Isocrate l'orgoglio di sentirsi uomo si accompagna all'orgoglio nazionale del Greco e dell'Ateniese, così per Petrarca il Romano è "l'uomo" in senso specifico; tutti e due, insomma, sentono di appartenere al popolo più colto, cioè al più eloquente.

In genere, nel Quarto secolo, al senso di fierezza per la propria umanità si accompagna quello per la "cultura". Si tramanda a questo proposito il detto dello scolaro di Socrate, Aristippo: "Vale meglio un mendicante che un ignorante, a quello manca il dena-

ro, a questo l'umanità (ἀνθρωπισμός)".[6] Di lui si racconta che, essendo naufragato sulle coste di Rodi e avendo visto delle figure geometriche tracciate sulla sabbia, esclamasse, rivolto ai suoi compagni: "Coraggio, vedo tracce di uomini".[7] Ma questo pensiero si esprime in forma ancora più evidente attraverso le parole che Ermippo attribuisce a Talete: "Di queste tre cose sono grato al destino: in primo luogo di essere nato uomo e non animale, in secondo luogo uomo e non donna, in terzo luogo Greco e non barbaro";[8] in forma molto più semplice, se non proprio sciocca, ritorna invece nell'aneddoto che si narrava di Stilpone, filosofo del tempo di Alessandro Magno: quando Demetrio Poliorcete lo invitò, dopo la conquista di Mègara, a stendere una lista di tutte quelle cose che per il saccheggio subìto gli erano venute a mancare, la sua risposta fu all'incirca che "la cultura (παιδεία) non l'ha portata via nessuno dalla mia casa".[9]

Platone ha cercato il divino attraverso l'aspra via della filosofia; Isocrate ha raccomandato la plurilaterale cultura dell'oratore in quanto filosofia più utile; Aristippo ha insegnato un'etica edonistica e, da conoscitore dell'arte del vivere, ha svolto a modo suo gli insegnamenti di Socrate. Non a torto Wieland, nel suo romanzo, lo rappresenta come un cavaliere ricco di spirito, che è completamente rivolto alla vita terrena. Questa nuova coscienza che l'uomo ha di sé deriva in Isocrate dalla raffinata società attica della fine del Quinto secolo, nella quale i sofisti avevano insegnato cultura e retorica: sorge dunque, come la filosofia di Socrate e di Platone, dall'illuminismo attico. Ma mentre Platone cerca, sulle tracce di Socrate, di fondare su nuove basi non solo la fede in una norma posta al di là dell'uomo, in una realtà più alta, ma anche la convinzione che il dio sia la misura di tutte le cose,[10] al contrario per Isocrate, come per i sofisti, la misura di tutte le cose diventa l'uomo. Se anche questa autonomia dell'uomo porta in un primo momento a un senso d'incertezza e di smarrimento – cosa che non stupisce, dato che l'uomo è considerato un essere tanto fragile, come figura ad esempio nelle impressionanti rappresentazioni di Euripi-

de – tuttavia i caratteristici frutti del progresso intellettuale, ovvero retorica, scienza, cultura, hanno fatto sorgere un nuovo senso di fierezza, a cui a dire il vero si accompagna, fin dagli inizi, una buona dose di vanità sofistica. Isocrate ha la pretesa d'insegnare "filosofia" come Platone; vuole distinguersi dagli avvocati plebei, dai democratici radicali e dai maestri d'eloquenza che, privi di cultura, puntano soltanto al proprio vantaggio, e pure con dubbi mezzi. Ma con la stessa decisione combatte anche contro eristici e dialettici, che si perdono in inutili dibattiti, e fra questi colloca lo stesso Platone.

Nell'Atene del Quarto secolo non esisteva più quella società nobiliare, i cui componenti, ritenuti di origine divina, avevano perseguito, fino all'inizio del Quinto secolo, gli antichi ideali cavallereschi, o avevano guidato, fino alla guerra del Peloponneso, la politica della città; l'ultimo tentativo di difendere con la cultura sofistica gli antichi diritti di casta, di far valere la morale del tiranno e del superomismo contro la massa odiata, era degenerato in forma di selvaggia crudeltà, e si era compromesso senza speranze con il governo dei Trenta tiranni. L'idea democratica che tutti i cittadini non soltanto possedessero gli stessi diritti, ma avessero tutti, almeno in potenza, lo stesso valore, sotto l'influsso dei sofisti si era affermata a tal punto anche fra gli aristocratici che ora si pretendeva dall'uomo colto – nonostante la fierezza per la propria cultura e la propria qualità di Greco e di Ateniese – il rispetto per l'uomo in quanto tale. Cultura è intesa ormai semplicemente nel senso di umanità. L'uomo "colto" guarda allora dall'alto in basso, con fierezza, l'animale e il barbaro.

Lo stesso Esiodo aveva riflettuto su cosa rende l'uomo superiore all'animale: gli animali si mangiano l'un l'altro, mentre l'uomo conosce Dike, il diritto (*Op.*, 277 sgg.). Paniassi, nel canto, elogiava il vino in quanto mezzo per una serena convivenza "umana" (fr. 14 K). Per Eraclito invece gli animali hanno meno logos degli umani.[11]

Il senso di solidarietà umana era sorto in origine dalla convin-

zione che noi tutti siamo deboli mortali, destinati a sparire come le foglie del bosco, ma solo nel Quarto secolo si incomincia a vedere nell'altro uomo un prossimo. Certo, anche prima gli uomini avevano sentito il dovere di aiutarsi l'un l'altro e di trattarsi amichevolmente, ma ciò non perché l'uomo possedesse valore e dignità in quanto tale. Se nell'Odissea si dice: "È come un fratello lo straniero e colui che chiede protezione" (VIII, 546), oppure: "sono sotto la protezione di Zeus tutti gli stranieri e i mendicanti" (VI, 207), è perché prendersi cura del debole è considerato come un dovere religioso; e se la ripugnanza per tutto ciò che è brutale si manifesta in forma decisa anche fra gli eroi dell'Iliade, ciò rientra nelle buone usanze della nobiltà consapevole di sé, che cura il senso dell'ordine e della misura e si distingue così dagli asiatici. Anche questo è in relazione con concezioni religiose: non soltanto perché sono gli dèi a offrire il modello di tali forme del vivere sociale, ma soprattutto perché ogni atto di "tracotanza", ogni trasgressione dell'ordine, è considerato come una violazione dei confini imposti all'uomo. In modo particolare sono gli exempla mitici delle epopee omeriche a esortare alla modestia e alla moderazione: l'uomo che è cosciente della propria debole umanità non si mostrerà duro né tirannico nei suoi rapporti con il prossimo. Tutto ciò non significa ancora che si sia affermato ovunque il senso della dignità umana e dell'amore per il prossimo, per quanto prepari la via alle concezioni del Quarto secolo. Si pensi alla sentenza di Antigone: "Non per partecipare all'odio ma all'amore, io sono nata". Si riferisce ai φίλοι, agli amici e ai familiari, per la "gioia" dei quali, come tante volte si ripete, si deve vivere; ma d'altra parte, da queste parole, si può anche concludere che nuocere ai nemici è permesso.

Euripide rappresenta per la prima volta nella sua Medea un essere umano che non ha altro mezzo per risvegliare la compassione fuorché quello di essere una creatura tormentata: questa barbara fuorilegge ha per sé soltanto il diritto umano universale. Questa Medea è però, allo stesso tempo, anche la prima persona i cui sentimenti e i cui pensieri siano spiegati da un punto di vista pura-

mente psicologico e umano, e che, pur essendo barbara, sia superiore agli altri per cultura spirituale e per eloquenza. Quando l'uomo si mostra per la prima volta indipendente dagli dèi, subito si rivela la potenza dello spirito umano autonomo e l'intangibilità dell'umano diritto alla giustizia.

Quanto rapidamente si diffonda la coscienza del diritto umano nell'Attica, lo dimostra il fatto[12] che dall'epoca del rilievo di Egeso, cioè circa dall'anno 420 a.C., una dozzina d'anni dopo la nascita della Medea di Euripide, nelle stele funerarie attiche la schiava figura accanto alla padrona quasi come una sua pari, e la accompagna in forma degnamente umana.

Dopo la fine della guerra peloponnesiaca, quando il rispetto per l'uomo indifeso e la considerazione per il gruppo sociale al quale il singolo appartiene non sono più sentiti come un dovere religioso, troviamo già in Atene una classe di persone colte, interiormente democratizzate, che è fiera della propria "umanità" e che riconosce dignità al singolo a prescindere dalla cultura. Come nella tragedia di Euripide, questo sentimento umano si fa sentire soprattutto di fronte alla persona che soffre ingiustizia, per esempio nella formula: "Chi dà falsa testimonianza e per vie ingiuste porta l'uomo alla rovina",[13] e in forma ancor più chiara quando Senofonte dice del re Agesilao: "Spesso egli raccomandava ai soldati di non trattare i prigionieri come delinquenti, ma di proteggerli come uomini".[14] Inoltre Senofonte dice di Agesilao che le città che non poteva conquistare con la forza, le conquistava con la "filantropia", con l'"umanità":[15] in seguito, nel Quarto secolo, le parole "filantropia" e "filantropo" appariranno spesso, laddove si sta facendo strada la convinzione che il debole e l'indifeso "è anche lui un uomo".[16] Così, secondo Senofonte, Ciro dice ai suoi soldati: "È legge eterna dell'uomo che in una città conquistata gli abitanti e le loro proprietà appartengano ai conquistatori. Non è dunque ingiustizia se voi prendete loro quello che potete, ma se lasciate loro qualche cosa lo farete per umanità".[17] Ciro è in genere per Senofonte il principe "umano", per quanto la sua umanità si

fondi su un concetto che conosciamo da varie considerazioni greche e romane intorno all'amicizia, sulla convinzione cioè che le buone azioni pagheranno. Nella frase riportata, la parola "filantropia" si eleva alla sfera giuridica: l'umanità si contrappone allo ius strictum, e diventa quel sentimento di condiscendenza che il buon condottiero raccomanda; tuttavia gli altri passi in cui Senofonte parla della filantropia[18] di Ciro dimostrano che non sente la parola nel suo senso giuridico: questa significa per lui cordialità verso il prossimo, comprende quindi, per esempio, anche l'ospitalità e la beneficenza. Nei primi tempi era una parola usata in particolare per gli dèi, in quanto essi beneficano gli uomini.[19] Nel Quarto secolo la filantropia sta spesso a indicare l'affabilità di un signore[20] o pressappoco quello che Omero chiama φιλοφροσύνη: è la qualità di colui che non segue semplicemente il suo θυμός, ma al contrario lo frena e lo domina (cfr. Il., IX, 255 sg.), di colui che è μείλιχος, mansueto e mite, non σκληρός, duro, né αὐθάδης, rude – tenendo tuttavia presente che questo termine non si limita a indicare lo stato in cui si trovano le energie dell'anima umana, ma vuol significare che qualcuno tratta cordialmente le persone di cui non sarebbe obbligato a curarsi in modo speciale. È in questo senso che Isocrate raccomanda al re Filippo la filantropia, che nomina insieme alla benevolenza, εὔνοια (5, 114), e alla mitezza, πρᾳότης (5, 116). Anche se le parole "filantropo" e "filantropia" non sono termini giuridici, numerosi passi degli oratori del Quarto secolo dimostrano che l'idea della benevolenza, εὔνοια, della mitezza, πρᾳότης, e della compassione, ἔλεος, stanno penetrando nella concezione del diritto.[21] Il più vasto concetto di questa nuova "umanità" è appunto la "filantropia".[22] Tuttavia bisogna tenere presente che questo amore per il prossimo ha presso i Greci una forte impronta di degnazione, dal momento che "l'uomo", fin dai tempi più antichi, era per loro qualcosa di miserabile e problematico, al punto che il significato di "filantropico", inteso come "amico dell'uomo", finì per coincidere con quello di "umanitario", di "dare la mancia".[23]

Non è stata la filosofia a scoprire questa "umanità", anzi:[24] alla cortesia, al senso di gentilezza e di mitezza che la accompagnano, la filosofia contrappone il rigore, la severità e la spregiudicatezza del pensiero; questa "umanità" proviene piuttosto dalle concezioni della società attica del Quarto secolo e della fine del Quinto, e ha perciò trovato la sua espressione più perfetta laddove questa società si presenta nella forma più pura: nella commedia di Menandro. Queste commedie, che pur sono borghesi, presentano tuttavia la più raffinata e la più fine società che sia mai esistita in Europa. I cittadini attici che ci fanno conoscere sono del tutto naturali, e formano allo stesso tempo dei tipi a sé, sono senza pretese e hanno tuttavia quella particolare sicurezza che può venire soltanto dalle solide tradizioni di generazioni consapevoli di sé. Poiché questa società non è cortigiana, al contrario di quella che nell'era arcaica si radunava intorno ai tiranni, o di quella che si costituì poco dopo Menandro intorno ai tolomei, in Alessandria, e poiché rimaneva esente da influenze sia interne che esterne e non aveva bisogno di preoccuparsi dei giudizi richiesti e non richiesti degli altri, è proprio qui, al tramonto di questo mondo borghese, che si è potuto sviluppare nella sua completa bellezza il delicato fiore dell'umanità. Il valore che l'uomo ha per Menandro è espresso forse nella forma più efficace nella sua famosa frase: "Com'è piacevole l'uomo, quando è uomo", ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος ἄν ἄνθρωπος ᾖ (fr. 484 Körte). Qui si rivela già quella fede nel valore dell'uomo che è una conquista del principio del secolo, accompagnata però al pensiero scettico, secondo cui l'uomo non è sempre ciò che potrebbe essere. Il valore dell'uomo non sta per Menandro, come per Isocrate, nella paideia, nell'eloquenza che lo distingue dall'animale. L'uomo della commedia di Menandro è troppo raffinato per fare sfoggio della propria cultura; darsi importanza con citazioni e sentenze generali è una cosa che lascia fare agli schiavi, che costituiscono così in certo qual modo il metro di paragone che Menandro ci offre per valutare i suoi borghesi. Quelle dei suoi personaggi sono preoccupazioni limitate, di carattere privato, e l'amore per il prossimo è in gran parte amore per le belle

etère; ma poiché questi personaggi sono spiritualmente differenziati, pur essendo presentati come "tipi", il modo in cui si manifestano le loro reciproche reazioni è di una grazia perfetta. Menandro è solito attribuire agli schiavi un'azione più energica:[25] lo schiavo nella commedia Lo scudo personifica addirittura ideali di fedeltà e di altruismo pur essendo un Frigio – degli schiavi frigi infatti si diceva fossero particolarmente pigri e stupidi (Apostol., 17, 100; Sud. φ 772). Si tratta di commedie che erano andate perdute – il loro alto valore artistico ci è stato rivelato soltanto di recente da frammenti conservati su papiro –, e che tuttavia hanno influito largamente sulla formazione della vita sociale europea, soprattutto attraverso le rielaborazioni di Plauto e di Terenzio. Già fra i Romani queste commedie, che mettono in scena ambienti della società, hanno un'influenza che si estende molto al di là del campo letterario. A ogni modo all'humanitas di Cicerone appartengono in pieno quella scioltezza e quell'agile grazia che già cent'anni prima di Menandro regnavano nella società attica, e che abbiamo conosciuto attraverso i dialoghi di Platone, nei quali si intrecciavano con vasti interessi spirituali – con la differenza che allora non si pensava affatto a dar rilievo all'ideale di "umanità".

Per il Romano, uomo politico, che pur accetta questa "umanità", gli uomini di Menandro, queste figure un poco stanche nella loro ristretta cerchia casalinga, non possono costituire un modello da prendere sul serio. Così quando Cicerone, come già abbiamo visto, unisce il concetto di "umano" alla cultura e alla eloquenza, è al principio del Quarto secolo della storia di Atene che si riallaccia. E i Romani dovevano apprezzare la cultura ancor più di Isocrate: anche la grazia attica era per loro frutto della cultura. Inoltre nell'humanitas di Cicerone rientra anche la filantropia, quella cortese e un poco condiscendente cordialità umana che per i Greci del Quarto secolo accompagnava la benevolenza e la mitezza d'animo, e che per lui invece si collega alla virtù romana della clementia. Sorge così il problema se la parola humanitas sia veramente da prendere come sinonimo di filantropia o di qualcosa come ἀνθρωπισμός, parola di cui Aristippo si avvale nel suo aned-

doto per indicare l'umanità colta. Per sciogliere questo dilemma, è parso necessario postulare una dottrina filosofica dell'humanitas anteriore a Cicerone, e la si è attribuita a Panezio.[26] È certo giusta l'osservazione che fu Panezio a porre alla base dell'etica l'idea che l'uomo è qualcosa di più alto dell'animale, e che deve sviluppare questa sua proprietà,[27] accogliendo così nella filosofia un pensiero che era sorto in Isocrate dalla fierezza dell'uomo colto, e che stava particolarmente a cuore a Cicerone; rimane tuttavia da risolvere il problema di come Panezio abbia chiamato questa humanitas. Non esiste in greco una parola che significhi "una più alta forma dell'umano" e "sentimento di umanità" nello stesso tempo. Inoltre, poiché queste due concezioni erano venute a Cicerone direttamente attraverso Isocrate e la Ciropedia di Senofonte,[28] non ci guadagniamo molto a disturbare Panezio per interpretare l'ideale di umanità di Cicerone. Sarebbe più interessante chiederci se già nella cerchia di Scipione la parola humanitas fosse adoperata in questo senso, che è divenuto così importante per i tempi futuri – ma a questa domanda non possiamo trovare risposta. Per avvicinarci alla verità dobbiamo ipotizzare che i Romani vedessero i Greci della specie dei personaggi di Menandro e Terenzio come humani (ipotesi che trova un valido appoggio nel testo di Terenzio), e che indicassero appunto come humanitas il loro particolare modo di essere: è questo un concetto che si legava naturalmente alla coscienza aristocratica romana e alla sua idea della cultura greca.

A ogni modo, da Cicerone in poi, il concetto di "umanità" comprende in sé la duplice idea di "umano" e di "umanistico": una certa particolare scioltezza e agilità nel modo di fare, così come la maniera cordiale e cortese di trattare con il prossimo, si accompagnano così allo studio degli autori classici da cui si apprende a "parlare". La concezione dell'uomo come di un essere che "sa parlare", questa concezione isocratico-ciceroniana dell'umanità, è predestinata a diffondersi fra i Romani, la cui cultura si forma sulle alte forme dell'eloquenza greca: e non solo i raffinati oratori del

tempo di Cicerone si formano sugli oratori greci, ma già prima i poeti sull'epica e soprattutto sulla tragedia. Ne deriva fin dal principio un carattere di grazia e di eleganza insito nella letteratura romana, poiché in questo mondo letterario, in questa cultura acquisita, non c'è posto per gli aspri conflitti. Si schiude così nella poesia latina un regno dello spirito particolare e indipendente, dove la retorica e il pathos si accompagnano alla cultura e all'eleganza. Un'humanitas che, come accadde già per Cicerone, influenzerà tutta la cultura europea, da Petrarca al Barocco passando per Erasmo.

Ma questa non è che una delle tante forme attraverso cui si è manifestata l'influenza del mondo antico. Soprattutto noi tedeschi non abbiamo mai saputo adattarci a questa concezione del valore dell'uomo. Già la prima critica che Lutero avanza a Erasmo suona così: "L'umano predomina in lui sul divino".[29] Lo sforzo di Lutero per accostarsi direttamente a Dio, senza riguardo per tutto ciò che è nella tradizione europea, gli fa mettere da parte ogni tentativo di accogliere elementi della cultura umanistica più antica nella dottrina cristiana della redenzione, e il suo rude "qui sto, e non mi muovo" doveva sembrare barbarico alla saggezza scettica e allo spirito conciliativo di un Erasmo.

È nel segno di questa nuova mentalità che Winckelmann protesta contro la retorica e il patetismo del Barocco, contro l'adattamento teatrale di figure e motivi antichi per l'abbellimento dell'opera e delle sale da festa. Winckelmann scopre il vero mondo greco al di là dell'interpretazione che ne aveva dato Roma, e accoglie in forma immediata la divina bellezza dell'arte classica. Ed è ancora per questa via che Herder ritorna alla poesia greca, la cui bellezza è stata creata da cuori credenti, e ancora è sempre seguendo questa tendenza che la filologia tedesca del Diciannovesimo secolo perde il gusto della romanità: fra gli autori greci riprende gli oratori solo in qualità di fonti storiche, mentre dei teorici della retorica si occupa per mero interesse storico, in quanto ogni fenomeno della Storia merita un diligente studio scientifico.

I dialoghi di Cicerone, presentati in forma di conversazioni urbane, costituiscono quindi un passo indietro rispetto a quelli platonici, la cui dialettica esorta alla verità incondizionata.

Non esisteva in Germania una "società" che coltivasse le usanze di un vivere comune cortese, simile a quella sviluppatasi negli altri paesi d'Europa sotto l'influenza dell'Umanesimo. "In tedesco chi è cortese mente" – mentre onestà e sincerità, riconosciute come uniche virtù, portavano a smascherare, con un piacere particolare, non soltanto le convenzioni sociali e le grandi forme stilistiche dell'arte, ma anche le ideologie della vita politica. Tutto ciò in seguito andò tanto più a discapito di Cicerone e dell'Umanesimo di cui fu precursore, quando le correnti politiche del Diciannovesimo secolo vollero dar rilievo a tutto ciò che era attuale, e cioè all'elemento tecnico, allo spirito nazionale, alle idee sociali, e posposero a queste nuove esigenze ogni interesse per il mondo greco, di modo che il latino perdette anche la sua fin allora incontestata funzione propedeutica per la conoscenza del greco.

Verso la metà degli anni Venti, dopo la sconfitta nella Prima guerra mondiale, mentre si cercava nuovamente di stabilire che cosa fosse meritevole di conservazione in Europa, sorse nei tedeschi il dubbio che le vecchie forme dell'umanesimo fossero ormai superate. L'umanesimo di Erasmo, si pensò, aveva interessato soltanto gli eruditi, mentre quello dell'epoca di Goethe si era limitato al campo estetico; si sentiva il bisogno di un nuovo umanesimo che considerasse l'uomo nella sua totalità non solo nel pensiero e nel sentimento, ma anche nell'azione. Quest'umanesimo etico e politico poneva al centro il concetto della paideia, della formazione spirituale e culturale, e si rifaceva così di fatto all'origine dell'umanesimo isocratico-ciceroniano. Questo umanesimo non voleva tuttavia riallacciarsi a Cicerone e a Isocrate, bensì a tutto il mondo antico e soprattutto a Platone, cioè all'opposto di Isocrate, quindi proprio a colui che non riconosceva nessuna dignità particolare all'uomo e alla sua cultura, e per cui non l'uomo ma il dio era la misura di tutte le cose.

Quando Isocrate fonda il suo orgoglio su una cosa così fragile come l'uomo, la società intorno a lui gli fornisce perlomeno una concezione, vivace e sicura, di come l'uomo dovrebbe vivere. La cultura non è per lui un valore storico attinto da un lontano passato: i colti Ateniesi del suo tempo la incarnano in forma immediata. Non ha bisogno di raccomandare la cultura e di dare ammonimenti, ma può dire con consapevole sicurezza: ciò che noi possediamo è quanto di più perfetto esista sulla terra. Ma già Panezio, per dare un sostegno a questo valore, dovrà fondarlo sul logos divino.

Cicerone aveva tratto la sua cultura da un mondo straniero, per poi inserirla in quel mondo di solidi valori che reggono l'aristocrazia romana e lo Stato. Anche il pensiero di Petrarca e di Erasmo poggia su solide basi, ma di certo non sulle relazioni sociali e statali, bensì sulla fede cristiana. Per Winckelmann e Herder invece le cose si presentavano diversamente, in quanto, come abbiamo già visto, il loro principale interesse non era rivolto a questa "umanità" fondata tutta sull'uomo;[30] anche nel cosiddetto idealismo tedesco il concetto dell'umanità si appoggia del resto alla fede nell'assoluto ordine sovrumano.

Ora però umanesimo e paideia non trovavano più il loro fondamento in una solida società o in uno Stato, non erano più sostenuti da convinzioni religiose o filosofiche – poiché anche il razionalismo, che conservava molti elementi della tradizione umanistica, non era più considerato come una base sicura. Che significavano allora umanità e umanesimo? Che cos'era l'uomo? Proprio questo era il problema da risolvere, e il problema stesso non poteva fungere da risposta. Un umanesimo etico e politico avrebbe dovuto attuarsi nell'azione pratica, come l'umanesimo estetico si era rivelato attraverso le opere d'arte. E non bastava neanche dire, per esempio: "L'uomo per Platone e per l'autentica grecità è parte essenziale dello Stato", poiché così rimaneva insoluta la questione se l'uomo dovesse prendere parte libera e attiva alla vita politica, o se dovesse funzionare come una rotellina nella macchina politica,

oppure – che è un'altra cosa ancora – tenendosi in disparte, come Platone, dall'odiato traffico della vita quotidiana e interrogandosi su quale aspetto potrebbe mai avere uno Stato dove la gente comune non fosse ai posti di comando. Né si faceva ora questione di precise convinzioni politiche, bensì di "atteggiamento politico", non si diceva che cosa fosse il diritto, ma si parlava di ethos, non si trattava di politica, ma "del politico", non di decisioni politiche, ma di "princìpi statali", non dell'uomo politico, ma del cittadino – per dirla in breve, il senso del concreto e del tangibile si smarriva dovunque in una generica hexis, poiché espressioni come "la formazione dell'uomo", "l'idea dell'uomo", "l'alta norma di educazione" non avevano nessun fondamento nella realtà. Così questo umanesimo doveva subire la sorte di ogni altro nichilismo che si nascondesse dietro un qualsiasi atteggiamento "eroico" o "religioso"; e fin dal principio era evidente che questo umanesimo politico era in verità apolitico – o meglio, poteva servire a qualsiasi politica.[31]

Di nuovo siamo di fronte al problema: che cosa ci ripromettiamo dall'umanesimo? che valore hanno per noi i Greci? Non è necessario costruire altri programmi e diffondere un nuovo umanesimo, ma vogliamo con fiducia affidarci alle antiche verità. Noi tedeschi non potremo liberarci tanto presto dalla nostra pedanteria di lontana origine franca né dalla nostra testardaggine: c'è poco da sperare che in tempi non troppo remoti si formi da noi una società simile a quella che si formò in Atene dopo la sconfitta della guerra peloponnesiaca, dove possano venir coltivate le piacevoli forme del vivere sociale e un'umanità ricca di spirito e di cultura. Non solo: poiché i tempi che viviamo contribuiranno piuttosto ad accentuare la nostra tendenza a prendere le cose sul serio, cerchiamo piuttosto di attenerci al divinum dei Greci, non all'humanum – naturalmente non nel senso di richiamare in vita gli dèi greci e ricadere così in un nuovo paganesimo, ma ricordandoci di quello che gli dèi greci hanno donato al mondo e di ciò che è rimasto vivo anche dopo il loro tramonto. Potremo così sperare di difenderci dalla rozzezza e dalla barbarie senza che per questo ci

sia bisogno di fondare la nostra esistenza spirituale sul concetto di "umanità".

Che gli dèi siano la misura di tutte le cose significa per i Greci che il mondo è un cosmo e che tutto è regolato da un ordine severo. I Greci non solo hanno creduto a questo mondo ordinato, ma hanno anche cercato di penetrarlo, e quanto più profondamente l'hanno penetrato, tanto più si sono avvicinati all'idea che dietro questi dèi si nasconda qualcosa di più vasto e universale, che dà alla vita senso, valore e sostegno. La cultura europea si fonda appunto sulla triplice scoperta che i Greci compirono di quest'ordine, che si presenta alla conoscenza come legge, alla sensibilità come bellezza, all'azione come diritto. La fede nell'esistenza della verità, della bellezza e del diritto, valori che tralucono oscuramente nel nostro mondo, è il vero retaggio dei Greci, che non è mai andato perduto e conserva tuttora la sua forza.

La fede classicistica che vede nei Greci dei modelli esemplari dev'essere però limitata in un punto essenziale. L'antichità classica non può più servire da modello al pensiero, alla poesia e alle creazioni dell'Occidente, di modo che le opere dell'antichità, opere di arte plastica, di poesia e di filosofia, vengano ritenute assolutamente perfette, capaci di trattenere un valore atemporale e di offrire i modelli più degni d'imitazione alla nostra attività creatrice. È una fede, questa, che si è infranta di fronte all'indagine storica degli ultimi centocinquant'anni – la stessa scienza dell'antichità ha dato il massimo contributo a dimostrare la determinatezza storica della civiltà greca e romana. Via via che si penetrava più in profondità nella comprensione del mondo antico, più chiaro appariva come proprio le più perfette creazioni dell'antichità fossero scaturite da presupposti spirituali a noi del tutto estranei. Quanto più grande e ricca di significato è un'opera, con tanta più efficacia essa esprime lo "spirito del tempo": la grande opera d'arte, ad esempio, rispecchia con la massima esattezza una concezione temporalmente determinata dello spazio e della figura; la vera poesia esprime con uguale evidenza una fede religiosa da tempo perduta;

la lingua rivela una concezione dell'uomo che rappresenta una tappa assai remota sul cammino storico dell'uomo occidentale. Non si ridurrà allora a una vuota chiacchiera da dotto filisteo l'affermare che la grande opera d'arte è "sovratemporale", che il grand'uomo e la sua opera si elevano al di sopra di ogni relatività storica? In verità, tutto il nostro storicismo non ha potuto intaccare durevolmente il piacere che dà la bellezza dell'arte classica: non solo la schietta ammirazione per il bello non ne è stata scossa, ma la scienza stessa dell'antichità, che pur procedeva consapevolmente sul cammino della Storia e ripudiava ogni entusiasmo classicista, non ha mai voluto rinunciare all'orgogliosa convinzione che i tesori a lei affidati possedessero un particolare valore. Certo i filologi classici si sono messi così in una situazione intricata, ed è costata loro molta fatica fissare in forma teoretica la loro posizione in apparenza così poco chiara, per difendere in qualche modo l'umanesimo e giustificare la classicità.

Ma il contrasto fra la relatività temporale di una grande opera e il suo valore sovratemporale è in fondo un vero contrasto? Non è forse sorto qui un problema apparentemente insolubile – come spesso avviene nel pensiero dell'uomo – solo perché si è voluto giudicare qualcosa sulla base di una falsa analogia? Il modello di ciò che s'intende qui per storicità ed evoluzione sembra piuttosto più consono al perfezionamento di macchine o strumenti. Nella tecnica ciò che è superato non ha più vero valore: un'automobile o un aeroplano del tempo della nostra infanzia è ormai qualcosa di ridicolo, che non serve più a nulla. Tutto ciò che viene superato e che appartiene al passato non può riacquistare valore "classico". Cerchiamo allora un esempio migliore: anche nel campo della natura organica parliamo di evoluzione, e diciamo per esempio che gli animali sono una forma di sviluppo del mondo organico superiore a quella rappresentata dalle piante. Ma è forse la rosa superata, svalutata, resa oggetto di burla, per il fatto che esiste un'aquila e un leone? Non è forse il fiore un'espressione classicamente perfetta della natura vivente, che conserva il suo valore anche se al suo fianco esistono forme superiori, più sviluppate? Si potrebbe

dire – parafrasando l'affermazione di Ranke relativa ai periodi della Storia – che la rosa è in rapporto immediato con Dio né più né meno che il leone, senza negare con ciò le differenze di valore, e tantomeno le differenze di sviluppo. Non bisogna perciò, come nel caso delle macchine, limitare il valore e l'evoluzione a uno scopo pratico, e a un'utilità misurabile. Proprio l'inferiorità della rosa di fronte all'animale costituisce il suo valore; la sua perfezione è condizionata dal suo grado d'inferiorità, la sua bellezza non è possibile che nella pianta, e l'animale conquista il suo grado di perfezione a prezzo della bellezza della pianta stessa.

A ciò si aggiunga il fatto – e questo vale tanto per la natura organica quanto per la natura umana – che ogni forma si dispiega nella massima purezza e schiettezza al momento della sua origine, poiché non è ancora subordinata a formazioni ulteriori; così, per esempio, la foglia si svolge in forma perfetta nella felce, mentre nelle piante di superiore sviluppo deve ridursi a forma più modesta, forse perché qui è la fioritura che deve emergere, e allo stesso modo certe forme d'arte, come la raffigurazione plastica della bellezza umana, o le forme poetiche dell'epica, della lirica, del dramma, hanno raggiunto l'espressione più perfetta presso i Greci. La "naturalezza", cioè il chiaro significato dell'esistenza, che si schiudeva loro per la prima volta, ha determinato gli elementi fondamentali della nostra intuizione e del nostro pensiero, e i filosofi da Talete fino a Aristotele hanno offerto lo spunto e creato il modello per qualsiasi filosofare: tutti gli sforzi dei moderni intesi alla conoscenza dei fenomeni devono sempre rifarsi ai modelli originari del greco. È così che tutte le questioni che i Greci si sono posti sono rimaste le stesse che ci poniamo noi, ancora oggi.

Questo paragone dimostra che possiamo parlare di un'evoluzione dell'umanità e addirittura di un progresso, pur ammettendo che i tempi passati abbiano avuto una loro perfezione, che abbiano conquistato certe espressioni di bellezza che noi non possiamo raggiungere, che qualcosa di proprio ed essenziale all'uomo si sia manifestato in loro con maggior chiarezza che in noi. Ma nean-

che il modello dello sviluppo organico della vita basta a darci un'immagine chiara dello sviluppo della cultura umana e dell'importanza del mondo greco. L'uomo, almeno l'uomo occidentale, lavora con consapevole volontà al proprio futuro, e poiché non può agire nel vuoto, ma deve attenersi a qualcosa di dato, ricorre necessariamente, per orientarsi, al proprio passato. La domanda "che cosa diverrò io?" è sempre legata alla domanda "che cosa sono, che cosa sono stato?". Così per colui che vuole essere prima di tutto ed esclusivamente tedesco ha molta importanza il problema: "Che cosa erano i Germani?". Ma, se vogliamo essere europei (e lo vogliamo, in fondo, sempre che vogliamo leggere e scrivere, e più che mai se vogliamo conservare la scienza, la tecnica, la filosofia), è importante che ci chiediamo: "Che cosa erano i Greci?". E se molti aspetti della moderna cultura europea ci lasciano insoddisfatti, diventa ancora più urgente domandarci: "Che cos'era in origine questa cultura, quando non era stata ancora sottoposta alle deformazioni moderne?".

Se oggi nessuno raccomanda più l'imitazione dei Greci, non è tanto perché i Greci abbiano perduto il loro valore, quanto perché la parola imitazione – proprio all'opposto di quello che significava in tempi fertili di creazione, e già nel mondo antico, quando l'arte, per esempio, era imitazione della natura – oggi con troppa facilità s'interpreta come copia, come riproduzione fotografica. Una simile imitazione priva di spirito, morta, sarebbe quanto di più lontano da una vera imitazione dei Greci, poiché provocherebbe l'arresto di quel movimento da loro introdotto nella vita spirituale d'Europa.

Ma vogliamo davvero essere imitatori dei Greci, e in questo senso europei? E se lo vogliamo, qual è la ragione? Per rispondere affermativamente a quest'ultima e più difficile domanda, non basta dire che siamo europei e che non possiamo vivere altrimenti che in questa tradizione europea. Se questa tradizione ce la trasciniamo dietro solo stancamente e controvoglia come un fastidioso fardello, sarà meglio lasciarla andare. Ma se la smania di mostrarci

indipendenti e originali non è sostenuta da una nuova missione divina, minaccia di farci cadere soltanto nella barbarie e nella rozzezza. Esiste, è vero, una religiosità dell'anima, un sentimento d'amore che fu sconosciuto ai Greci, ma un progresso bimillenario sta a dimostrarci che non c'è per questo bisogno di considerare come opera del diavolo l'anelito verso la giustizia, verso la verità e la bellezza, e che anche quest'opera – non dobbiamo temere di chiamarla così – è divina. Tutti quelli che sono stati presi dall'orrore di fronte alla barbarie che ci minaccia tutt'intorno saranno necessariamente indotti a riflettere sulle prime forme della moralità interiore che si sono manifestate presso i Greci. Il vero obiettivo, comunque, non è la "cultura", l'"umanità", bensì quel che di eterno i Greci hanno scoperto, e che si è rivelato loro per la prima volta.

Ma affinché non sembri che l'imitazione dell'humanum e del divinum dei Greci si escludano a vicenda e che siamo per forza obbligati a scegliere fra questi due aspetti del mondo greco, come se l'uno si dovesse adattare meglio ad alcuni popoli e l'altro ad altri, diciamo ancora qualcosa per concludere. A una delle forme di umanità vogliamo tener fermo anche noi, anche se non abbiamo una speciale disposizione a divenire umanisti, ossia a quel minimo di umanità per cui non c'è bisogno di nessuna speciale attitudine: al rispetto dell'uomo. I valori assoluti che ci sovrastano, soprattutto la giustizia e la verità, hanno la fatale proprietà di farci dimenticare talvolta che quella parte di assoluto che noi riusciamo a intendere non rappresenta l'assoluto nella sua interezza. Eppure quella piccola parte di assoluto ci fa agire come se noi in persona fossimo assoluti – saranno guai allora per il nostro povero prossimo. È così che la morale diventa dinamite. E la sua forza esplosiva aumenta tanto più, quanto più numerosi sono gli uomini che credono di essere al servizio di qualcosa di assoluto; quando ci convinciamo che determinate istituzioni impersonino l'assoluto, la catastrofe è assicurata. Dobbiamo ricordare invece che ogni uomo ha una sua dignità e una sua libertà. Serve allora un po' di gentilezza e di spirito di conciliazione, e forse, o sancte Erasme, una

piccola dose della tua ironia.

1. F.J. Niethammer, *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichtes unserer Zeit*, 1808. Cfr. W. Rüegg, *Cicero und der Humanismus. Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus*, Rhein, Zürich 1946, pp. 2 sg. La parola *humanistisch* è attestata dal 1784, "umanista" nella forma italiana dal 1538: cfr. Rüegg, *Cicero*, cit., pp. 3 e 129. Per le successive, vivaci discussioni sull'umanesimo cfr. H. Reiner, *Die Sammlung*, Göttingen 1949-50, e F. Beckmann, *Humanitas*, Aschendorff, Münster 1952; W. Schmid, *Gnomon*, 28, 1956, pp. 589 sgg.; H. Rüdiger, *Geschichte der Textüberlieferung*, Atlantis, Zürich 1961, vol 1, p. 526.

2. R. Pfeiffer, *Humanitas Erasmiana* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. 22), Teubner, Berlin-Leipzig 1931, p. 2, nota 3.

3. Quanto segue, su Platone, Isocrate, Cicerone e Aristippo, deriva da E. Kapp, *Gött. gel. Anz.*, 1935, pp. 333 sg. (334, nota 3). L'"idea di uomo" appare del resto talvolta anche nel classicismo tedesco, per esempio nel Wieland dell'*Agathodämon* (II, 3, 58) – e tuttavia non in Goethe, come mi comunica il dott. Uwe Petersen dopo un approfondito esame del materiale raccolto nel *Goethe-Wörterbuch* di Amburgo.

4. Cfr. le argomentazioni analoghe (4, 47 sgg.) dove è detto: "La nostra città ha superato di tanto gli altri uomini nel pensiero e nel discorso [...] che il nome di greco indica più propriamente colui che appartiene alla nostra cultura (παίδευσις) che non alla nostra stirpe" (50).

5. Rüegg, *Cicero*, cit., p. 29 con nota 4.

6. Diog. Laerz., 2, 70.

7. Vitruvio, 6, 1, 1; cfr. Cicerone, *De rep.*, I, 29 (inoltre *Gött. gel. Anz.*, 1935, p. 334).

8. Diog. Laerz., 1, 33.

9. Diog. Laerz., 2, 115. Il modello è dato qui dalla storia che Cicerone racconta di Biante, il quale in una situazione simile avrebbe detto: *Omnia mea mecum porto*. Del resto, neppure questo aneddoto è molto antico (diversamente W. Jaeger, *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, de Gruyter, Berlin 1934, vol. 2, p. 122 [cfr. ed. it. *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Bompiani, Milano 2003].

10. Platone, *Leg.*, 716 C; cfr. anche *Rep.*, 497 C e 500 B-D.

11. Cfr. Capitolo dodicesimo

12. Come mi segnala gentilmente E. Bielefeld. Cfr. E. Buschor, *Euripides. Medea, Hippolytos, Herakles übertragen und erläutert*, Beck, München 1952, p. 84, ma in particolare cfr. Eur., *Alc.*, 192 sgg.

13. Andoc., I, 7 = Lis., 19, 14.

14. Sen., *Ag.*, 1, 21; questi e gli altri passi delle precedenti osservazioni ci sono segnalati da Pfeiffer, *Humanitas Erasmiana*, cit.

15. Sen., *Ag.*, 1, 22.

16. Cfr. S. Tromp de Ruiter, "De vocis quae est φιλανθρωπία significatione atque usu", *Mnemosyne*, 59, 1932, pp. 271-306; H. Hunger, "Philanthropia. Eine griechische Wortprägung auf ihrem Wege von Aischylos bis Theodoros Metochites", *Anz. Österr. Ak. Phil.-hist. Kl.*, 100, 1963, pp. 1-20.

17. Sen., *Cir.*, 7, 5, 73.

18. Sen., *Cir.*, 1, 2, 1: εἶδος μὲν κάλλιστος, ψυχὴν δὲ φιλανθρωπότατος καὶ φιλομαθέστατος καὶ φιλοτιμότατος; 8, 2, 1: διὰ παντὸς ἀεὶ τοῦ χρόνου φιλανθρωπίαν τῆς ψυχῆς ὡς ἠδύνατο μάλιστα ἐνεφάνιζεν; cfr. 1, 3, 1; 8, 4, 71 ecc.

19. Il più antico documento è Esch., *Prom.*, 10 sg.: ὡς ἂν διδαχθῇ [...] φιλανθρώπου [...] παύεσθαι τρόπου; 28: τοιαῦτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου; cfr. 119: ὁρᾶτε δεσμώτην με δύσποτμον θεὸν διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν.

20. Cfr. de Ruiter, cit., pp. 280 sg.

21. Ivi, p. 285.

22. Quanta importanza abbia questa idea di umanità per le teorie politiche dell'ellenismo e soprattutto per il vocabolario diplomatico dei despoti ellenisti, è mostrato da A. Heuss, *Antike und Abendland*, 4, pp. 72 sgg., specialmente a pp. 75 sgg.

23. Cfr. de Ruiter, cit., p. 293; U. von Wilamowitz, *Griechische Tragödien*, Weidmann, Berlin 1899, vol 2, p. 27, nota 1.

24. Così giustamente de Ruiter, cit., p. 303.

25. Questa rappresentazione la ritroviamo spesso anche in Terenzio: nella sua Andria è soltanto Davo a mettere in moto l'azione. Padre e figlio non osano avvicinarsi troppo, e tutte le difficoltà sarebbero svanite se uno di loro avesse semplicemente detto ciò che voleva.

26. R. Harder, *Hermes*, 69, 1934, pp. 68-74.

27. R. Harder, ivi, p. 70. Che anche dalla Stoa derivi una tradizione umanistica che ha avuto influenza soprattutto sul cristianesimo, è cosa che devo tralasciar di considerare, poiché ci porrebbe di fronte a nuovi motivi (per esempio a quello del sorgere di una nuova interiorità) che richiederebbero più ampia trattazione. Quanto sia dubbio il fatto che Cicerone proietti la sua umanità sul circolo di Scipione lo mostra H. Straßburger, *Hermes*,1966, pp. 60-72.

28. Cfr. il passo citato da R. Harder (p. 73, nota 3), *ad Quint.*, 1, 1, 23; per la grande influenza esercitata dalla Ciropedia su Cicerone e anche prima su Scipione, cfr. K. Münscher, "Xenophon in der griechisch-römischen Literatur", *Philol. Suppl.*, 13, n. 2, 1920, pp. 74 e 78. Gellio, 17, 1: *humanitas* = *philanthropia* + *paideia*.

29. Lettera del 1° marzo 1517: *Humana praevalent in eo plus quam divina*. Per l'importanza fondamentale di questa dichiarazione cfr. Pfeiffer, *Humanitas Erasmiana*, cit., p. 20.

30. Più esaurienti notizie al riguardo per esempio in Rüegg, *Cicero*, cit., pp. XIX sgg., e F. Blättner, "Das Griechenbild Winckelmanns", *Antike und Abendland*, 1, 1945, pp. 121 sgg.

31. *Gött. gel. Anz.*, 1935, p. 253 = *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966, pp. 53 sg.

Capitolo quindicesimo
Il giocoso in Callimaco

Padre Bromio,
tu sei Genio,
Genio di questo secolo,
sei ciò che interno fuoco
era per Pindaro,
ciò che per il mondo
è Febo Apollo.
[...] o Giove Pluvio!
Non lui visitasti
ai piedi dell'olmo,
lui, che sul tenero braccio,
amoroso, la coppia di colombi
teneva, di rose incoronato,
il giocoso, felice e fiorito
Anacreonte,
o Nume di tempesta!
Né sul lido di Sibari,
nel bosco di pioppi,
ai piedi del monte
illuminato dal sole,
non lui afferrasti,
il fanciullesco cantore
d'api[1] e di miele,
Teocrito
dai gesti gentili.
Quando, fragorose, le ruote a gara
intorno alla meta rotavano
ed alto volava
lo schiocco di frusta dei giovani
pervasi d'ardor di vittoria,
e precipitava la polvere
così come tempesta di sassi
dai monti precipita a valle,
la tua anima, Pindaro,
col suo ardore infondeva
coraggio ai pericoli [...].[2]

Quando il ventiduenne Goethe si abbandonò con passione al *Canto del viandante nella tempesta*, a questa "semifollia", come la chiama in seguito in *Poesia e verità* (III, 12), non sapeva di certo in quale tradizione letteraria si stesse inserendo, esaltando il sublime Pindaro e opponendolo ai poeti scherzosi Anacreonte e Teocrito. Eppure la svolta dal Rococò alla poesia del "genio originale" ha molti punti di contatto con quel momento della storia letteraria greca in cui il contrasto fra poesia giocosa e patetica si delinea per la prima volta in forma programmatica. Goethe, anche volendolo, non avrebbe potuto ammettere la dipendenza della sua poesia da un intermediario romano che gli trasmetteva un pensiero greco; infatti il brano greco in questione è emerso solo di recente da alcuni papiri egiziani. È tanto più significativo il fatto che Goethe si sia in molti punti avvicinato all'originale più della stessa imitazione a lui nota.

L'interpretazione che Goethe dà in questa poesia della figura di Pindaro è meno originale e più conforme alla tradizione letteraria di quel che non sembri – cosa che lui stesso in certo qual modo ammette, scrivendo l'anno successivo (metà luglio 1772) a Herder: "La mia casa ora è Pindaro e, se lo splendore di una dimora potesse render felici, io dovrei esserlo"; per poi confessare: "Ma intanto capisco ciò che voleva dire Orazio e che Quintiliano esaltava"; e realmente l'immagine "così come tempesta di sassi dai monti precipita a valle" rievoca e interpreta quel passo di Orazio (Odi, 4, 2), che dal tempo del Rinascimento ha determinato la figura di Pindaro:

Monte decurrens velut amnis, imbres
quem super notas aluere ripas,
fervet [...].

Attenendosi a questa immagine, Barocco e Rococò scopriranno in Pindaro lo stile grandioso, patetico, non legato da severe regole; e, quando Goethe gli contrappone Teocrito in quanto rappresentante della poesia pastorale e Anacreonte in quanto giocoso cantore del vino e dell'amore, non fa che applicare uno schema della poetica convenzionale, simile a quello (per un esempio che

mi si affaccia ora alla mente) di cui si serve Goldoni nelle sue *Memorie* (I, 41), quando dice, riferendosi alle arie del Metastasio, che sono "ora alla maniera di Pindaro, ora alla maniera anacreontica"; dal che risulta altresì che alla sua epoca, quando si nomina Anacreonte, non ci si riferisce tanto ai versi del poeta arcaico, quanto alle poesie che andavano sotto il suo nome, cioè alle cosiddette anacreontiche.

Di questa contrapposizione Goethe però ha fatto qualcosa di più di quanto potesse ricavare dalle espressioni letterarie del suo tempo, e più di quanto gli potesse dire in proposito Orazio, il quale si limitava a opporre la sua modesta poesia alla grande poesia di Pindaro – ed è così che per molti aspetti si ricollega al momento in cui l'antitesi ebbe origine.

Orazio, nella sua ode, dice di non voler esaltare le imprese di Augusto in forma alta e solenne a imitazione di Pindaro, ma dare la preferenza alla poesia leggera e delicata: si riallaccia allora, come altri poeti romani che avevano espresso questo pensiero, a Callimaco, cioè al caposcuola dei poeti ellenistici.[3] Callimaco e Goethe si trovano entrambi a una svolta storica: al tramonto di una più che secolare cultura illuministica che ha dissolto le antiche concezioni religiose, quando è venuto a noia pure il razionalismo e incomincia a sorgere una nuova poesia significativa. Ma l'evoluzione del mondo antico segue una via così diversa da quella del mondo moderno, che Callimaco, e con lui tutto il suo tempo, si dichiara per la poesia minore, delicata, mentre Goethe, interprete anche lui dei suoi contemporanei, dà la preferenza alla poesia patetica, interiormente commossa.[4]

La situazione spirituale dell'incipiente ellenismo è, nonostante molte affinità, diversa da quella europea della fine del Diciottesimo secolo, già solo per il semplice fatto che all'ellenismo manca il *pathos* rivoluzionario dello *Sturm und Drang*. Dopo un secolo di prosa, dal 300 circa a.C. la poesia ritornò a risplendere con opere di alto stile e di vasta risonanza, in cui dimostrò di attenersi alle antiche forme poetiche, soprattutto ai versi discorsivi della poesia

dell'era arcaica; se nuovo era il suo spirito, questo spirito nuovo non era tuttavia cosa che si potesse annunciare come una rivelazione, né per cui ci si potesse appassionare. Questi poeti ellenistici erano, per dirla in una parola, postfilosofici, mentre i poeti arcaici erano prefilosofici. La poesia più antica tende a scoprire sempre nuovi lati dello spirito, e trova perciò una naturale continuazione nella conquista razionale dei campi che aveva da poco scoperto, cioè nella filosofia e nella scienza. L'epica dei miti eroici ha così posto le basi della storiografia ionica, mentre è l'epos dei poemi teogonici e cosmologici ad aver creato le premesse della filosofia ionica della natura e della sua ricerca dell'*arché*. La lirica porta a Eraclito, il dramma a Socrate e a Platone. Nel momento in cui sorgeva la poesia ellenistica, invece, la grande epoca d'incessante evoluzione dei sistemi filosofici volgeva al termine: il Quarto secolo aveva visto nascere le opere di Platone, di Aristotele e di Teofrasto, e alla fine del secolo erano state fondate le due scuole filosofiche più importanti per i tempi futuri, vale a dire il Giardino di Epicuro e la Stoa di Zenone. La filosofia aveva dunque raggiunto in Grecia i suoi risultati più alti, quando in un nuovo centro spirituale, in Alessandria d'Egitto, residenza dei Tolomei, si formò una cerchia di poeti, fra cui Teocrito e il più notevole di tutti, Callimaco, i quali portarono la poesia a una nuova fioritura.

Questi poeti sono postfilosofici nel senso che non credono più nella possibilità di dominare teoreticamente il mondo: nell'esercizio della poesia, a cui ancora Aristotele aveva riconosciuto un carattere filosofico, si allontanano scetticamente dall'universale e si rivolgono con amore al particolare. Postfilosofico è in particolar modo Callimaco, in quanto elabora teorie sulle possibilità poetiche del suo tempo e, creando con ciò qualcosa di nuovo nella poesia, esprime in forma programmatica la sua concezione dell'arte poetica, soprattutto nei versi contro i rivali con cui inizia la sua opera più grande e importante, gli *Aitia*, ma anche nel corso di altre opere e in singoli epigrammi. Callimaco si pone questo problema: quale forma poetica bisogna coltivare? Ciò presuppone naturalmente l'esistenza di diversi generi di poesia, e in effetti ai

suoi tempi si coltiva tanto l'epica quanto il dramma e la lirica: esiste dunque una "letteratura" con le sue diverse suddivisioni – cosa che a noi sembra naturale, ma che era sconosciuta ai tempi più antichi; di modo che il poeta è ora libero di scegliere il genere a cui vuole dedicarsi.

Ma questa, che si può considerare la prima giustificazione teoretica che un poeta abbia dato della propria poesia, è preceduta dai più svariati giudizi espressi sull'opera di altri, come per esempio le beffe di Aristofane alla tragedia di Euripide, le considerazioni di Platone sul valore della poesia, la poetica di Aristotele e altri ancora, di cui gran parte è andato perduto. Molti di questi motivi sono ripresi da Callimaco, che difende la brevità della sua poesia (e brevità esigeva Aristotele)[5] e giustifica il suo stile "delicato" e per niente patetico: questo è invece il motivo che riprenderà Orazio – motivo che, grazie a lui, continuerà ad avere una certa influenza anche in seguito. E una parte notevole svolgono anche i motivi derivati da Aristofane.[6]

In Callimaco agiscono però anche altre influenze, estranee alla poetica. Nel prologo degli *Aitia* (vv. 25 sgg.) ci dice infatti che, quando aveva cominciato a poetare, Apollo lo aveva ammonito a non scegliere le vie larghe troppo frequentate, ma a seguire piuttosto un sentiero suo personale, sebbene angusto. Ora, l'immagine delle due vie che si aprono dinanzi all'uomo, nonché l'ammonimento a non seguire la via più comoda e frequentata ma quella stretta e solitaria, derivano in fondo da *Le opere e i giorni* di Esiodo (vv. 287 sgg.) e dalla rielaborazione che ne fa Prodico nella sua favola di Eracle.[7] Così come accade in Esiodo e in Prodico, per i quali è la via stretta a portare alla virtù e quella larga al vizio, anche per Callimaco la via stretta è quella giusta – nulla ci dice, però, su quale sia la meta delle due vie. Ciò che viene a cadere, cioè, è lo scopo per cui l'immagine era stata creata in origine; Apollo non dice a Callimaco perché debba scegliere il "sentiero meno frequentato". Prima dice soltanto: "Una vittima dev'essere grassa, una poesia delicata". Se poi prendiamo le *Rane*, invece, Aristofane

aveva dato tutto all'opposto la preferenza al grandioso e al potente, a discapito del delicato – ma anche qui manca in Callimaco l'elemento che aveva dato solidità al pensiero del commediografo. Perché Aristofane preferiva lo stile alto ed elevato di Eschilo a quello fine e squisito di Euripide? Perché Euripide aveva corrotto il popolo, mentre Eschilo l'aveva elevato; una valutazione morale di cui in Callimaco non c'è traccia. Come per l'immagine delle due vie, viene anche qui da chiedersi: perché Callimaco fa proprio questa scelta? La risposta si trova nella frase: "Giudica la mia poesia (la mia 'sapienza', σοφίη) secondo l'arte (τέχνη), e non col metro persiano" (vv. 17 sg.). È soltanto attraverso l'arte quindi che vuole che si giudichi la sua poesia. Le due parole σοφίη e τέχνη hanno un significato talmente affine che si possono quasi considerare sinonimi: Callimaco non cerca altra misura dell'arte che non sia l'arte stessa.

Tutte le composizioni poetiche precedenti avevano un significato che trascendeva la poesia, e anche quando la poesia perdette con il tempo la sua funzione sociale, i poeti si preoccuparono di cogliere significati nuovi e oggettivi, che potevano poi, beninteso, sfuggire alla loro presa – nel qual caso il poeta doveva cedere quindi posto al filosofo. Aristofane limita all'aspetto pedagogico tutto ciò che, nell'arte, tende oltre l'arte stessa, e a questa assegna un compito morale. Ma ciò significa che, nonostante tutto, viene riservato alla poesia un compito che è ancora al di fuori di essa (sebbene privo ormai di un fondamento), laddove Callimaco giudica l'arte soltanto secondo il suo valore artistico.[8] Con questo si rivolge a un nuovo e particolare pubblico: se la tragedia attica parlava ancora all'intero popolo, ora invece una ristretta cerchia di persone colte era chiamata a esprimere il suo giudizio. L'esigenza platonica che siano i competenti a giudicare mira qui a una "sapienza" che non è la conoscenza del sommo bene, ma semplice cultura e buon gusto.

Tale "sapienza" è rivolta in primo luogo alla forma: Callimaco tratta i versi con quella finezza e quella severità che Archiloco ave-

va insegnato, ma a cui non si erano sentiti legati né l'epica nell'esametro né il dramma nel trimetro; ha inoltre un orecchio sensibilissimo al valore dei suoni, dispone di un lessico ricchissimo e ha un senso sicuro del grado d'intensità e del valore delle parole, e difatti, all'orecchio del lettore colto, riecheggiano di continuo reminiscenze significative; con fine senso artistico varia di continuo la scelta del lessico, la disposizione di periodi e l'andamento dei versi. A questo soprattutto pensa Callimaco quando parla della propria sapienza, e soltanto in seconda linea al contenuto.

Callimaco era un dotto; la sua grande erudizione è penetrata dappertutto, anche nella sua poesia, ma non se n'è servito a scopi didattici – come ci si potrebbe a ragione aspettare, visto che nel suo poetare si richiama a Esiodo –, bensì soltanto per porre in rilievo molte cose, varie e interessanti. La sua cultura non è più, come cent'anni prima, quella di Isocrate, un'eloquenza volta a esercitare un certo effetto; tutto ciò che rientra nella sfera pratica, e in particolare della politica, è ben lontano da lui. È un collezionista che nutre particolare interesse per le cose rare, e nella sua poesia fa uso del suo vasto sapere non tanto per istruire gli ascoltatori, quanto per divertirli o addirittura strabiliarli. Non offre la versione usuale, ma la variante che desta sorpresa, e mette in opera ogni sorta di scherzi e di burle: gioca a nascondersi e propone indovinelli. Ma soprattutto è viva in lui l'arguzia che lo porta a collegare cose che in origine non avevano niente a che fare le une con le altre. Nel suo inno a Zeus prospetta questo problema: Zeus è nato davvero sul monte Ida, oppure in Arcadia sul Liceo? Poiché la prima versione è quella universalmente accettata, Callimaco non poteva che dichiararsi per la seconda, e la fonda sulle parole di Epimenide di Creta: "Tutti i Cretesi sono bugiardi"; aggiunge pure che i Cretesi mostrano addirittura una tomba di Zeus, per quanto (e l'asserzione era stata abilmente anticipata in un'invocazione a Zeus) Zeus sia immortale. Questo gioco di intrecci spiritosi esige una vasta cultura, che non è però al servizio della conoscenza, ma vuole soltanto far mostra del suo splendore, e non serve neppure – come più tardi servirà a Seneca, che da Callimaco

(passando per Ovidio) ha ripreso il modo di collegare i miti – a dare un tono patetico allo stile: Callimaco è infatti contrario a ogni forma di *pathos*; in lui tutto è subordinato allo scherzo e all'umorismo.

Nei suoi *Giambi* entrano in scena i Sette Sapienti, che impersonavano per i Greci, fin dall'età arcaica, l'ideale della saggezza. Callimaco non tratta nessuno dei molti aneddoti che parlano del loro anelito alla conoscenza, del bene che apportano con il loro saggio giudizio, né in genere di un fine superiore della loro condotta; sono sapienti, dal suo punto di vista, solo in quanto non vanitosi. L'arcade Baticle ha lasciato, in punto di morte, una tazza d'oro che dovrà essere assegnata all'uomo più saggio. Suo figlio la offre a turno ai Sette Sapienti, e ognuno di loro dice che non lui, ma il vicino, è il più saggio di tutti; finché da ultimo Talete, essendogli stata offerta la tazza per la seconda volta, la consacra ad Apollo. Callimaco racconta questa storia per far risaltare, in contrasto, lo spirito litigioso degli studiosi alessandrini: nelle dispute dei dotti non contempla il fatto obiettivo che ognuno di loro ci tiene alle proprie convinzioni e al proprio sapere, ma ci vede soltanto vanità e pretensione – la vanità che è per lui il vizio capitale del mondo. Nell'apologo della disputa fra l'olivo e l'alloro si scaglia ancora una volta contro la pretenziosità, che è sempre stata il pericolo di coloro che, senza essere ispirati da alcuna missione oggettiva, sono tuttavia abbastanza astuti o calcolatori da saper vivere inseguendo tale effetto di solennità. Forma di difesa contro tale pericolo diviene allora l'autoironia, maneggiata dal poeta in modo davvero magistrale.

Callimaco accentua spesso e volentieri, non a caso, il carattere scherzoso della sua poesia, atteggiandosi a ingenuo. La storia del ricciolo di Berenice che, sacrificato dalla regina sull'altare di Afrodite, ne fu sottratto per essere trasformato in costellazione, la fa raccontare al ricciolo stesso, piccolo e innocente. Con l'ingenua serietà del fanciullo ci racconta antichi miti a cui lui stesso non crede più, o storie addirittura inventate: è questo uno dei lati più

caratteristici del suo umorismo. Nell'inno a Delo racconta come Era, adirata contro Latona, proibisse a tutti i luoghi della Grecia di dar asilo all'infelice madre in procinto di mettere al mondo Apollo. Tutte le città, i fiumi, le montagne hanno, secondo la credenza antica, una loro divinità, così Callimaco finge scherzosamente di prendere alla lettera questa concezione: appena Latona appare in qualche luogo, ninfe e demoni si dànno alla fuga; ne scaturisce in tutte le località un fuggifuggi generale, facendo sì che non vi sia più nessun luogo al mondo dove il dio possa venire alla luce.

In questa e altre storie simili non è che Callimaco si compiaccia però soltanto di stramberie. Il *pathos* ironico e paradossale è così vivo, mosso e ricco di sfumature, e sentiamo tanto sincero piacere nella sua spontanea ingenuità, tanta gentilezza malgrado il tono burlesco, che le immagini che ne risultano sono oltremodo seducenti, sebbene difficili da capire.

Callimaco chiama la sua maniera di poetare "gioco di fanciulli" (παίζειν) e le sue poesie "gioco" (παίγνιον). "Come un fanciullo" (παῖς ἅτε), dicono di lui i Telchini nel sesto verso del prologo degli *Aitia*, questi compone le sue brevi poesie.

L'infantilità di Callimaco è così genuina che è stato il primo poeta greco capace di rappresentare la natura dell'infanzia stessa, sia pure con una leggera sfumatura d'ironia, che lo salva dal cadere goffamente nel puerile. Nel suo inno a Artemide rappresenta la dea bambina che siede in grembo al padre Zeus e che così lo prega: "Concedimi, papà, di conservare la verginità e di avere molti nomi, e perché Apollo non possa assalirmi, dammi frecce e archi [...] no, padre, io non chiedo faretre e neanche grandi archi [...] i Ciclopi devono subito forgiarmi le frecce e le ben arcuate armi [...] o piuttosto concedimi di portar fiaccole e un vestito succinto con orlo variopinto, perché possa cacciare le selvagge fiere: dammi anche sessanta Oceanine che m'accompagnino nella danza" (vv. 6 sgg.); Artemide prosegue poi nel suo balbettio e avanza sempre nuove pretese che, nel loro insieme, offrono un quadro, in

parte erudito, dell'attività e del suo carattere. C'è qualcosa della bonarietà del nonno, nel modo in cui Callimaco vede la piccola Artemide, senza sentimentalismi, senza rinunciare alla sua superiorità di adulto e senza voler artificiosamente fare il bambino.

Con la stessa ingenua gioia, soffusa di lieve ironia, Callimaco descrive poi negli *Aitia* usi scurrili del culto primitivo, strani miti e avvenimenti rari. Con una serietà accompagnata da un lieve strizzar d'occhio riversa su di noi la sua ricca erudizione; e ciò non è subordinato a nessun pensiero unitario, non è indirizzato a nessuno scopo, e non è neppure al servizio di un'idea che avvii alla comprensione di situazioni e di uomini; c'è soltanto un vivo senso per i vari aspetti del meraviglioso, quale nessun Greco aveva più avuto dopo l'epoca arcaica; ma non è più lo stupore schiettamente infantile dell'uomo primitivo che prende sul serio le meraviglie del mondo e che sente anche sé stesso guidato dalle forze ricche di senso che agiscono intorno a lui: è uno stupore pensieroso per tutte le cose strane che succedono. L'elemento giocoso, che dalla tragedia in poi si trova in ogni forma della poesia greca, è accompagnato qui da un maturo sapere; e da tale amabile connubio di sentimento infantile e di spirito scettico nasce la grazia perfetta di quest'alta cultura.

La mancanza di una meta obiettiva, e in genere di tutto ciò che esce dall'ambito dell'individuo, si rivela anche nelle sue poesie d'amore: in esse la persona amata, l'anelito alla felicità del possesso, passano in seconda linea di fronte all'elemento "erotico" inteso nel senso moderno della parola.[9]

In un epigramma viene detto: "Una metà della mia anima se n'è andata. Che sia di nuovo presso qualche fanciullo? [...] E pur tante volte ho raccomandato: 'Non accogliete questa vagabonda, o fanciulli!' [...] Ma io so che essa, meritevole di lapidazione per aver disertato, ha a che fare col malvagio Eros e si aggira da qualche parte" (41). Ciò che distingue quest'amore di Callimaco da ogni altro amore espresso dai poeti prima di lui è che in passato l'amore era sempre rivolto a una persona amata, era "amore per

qualcuno", come dice Diotima in Platone (*Simp.*, 199 D); l'amore di Callimaco, invece, è rivolto innanzitutto all'indeterminato. Una parte della sua anima si è resa indipendente, senza che lui sappia dove sia finita: è innamorato, senza sapere di chi.[10]

Un altro epigramma ha pressappoco il seguente contenuto: "Il cacciatore sui monti insegue ogni lepre e ogni capriolo e gode in mezzo alla neve, ma se qualcuno gli dice: 'Ecco, l'animale è stato colpito', egli non lo prende. Così anche il mio amore: ama inseguire ciò che fugge, ma trascura ciò che si offre" (31). Questo è allo stesso tempo un rifiuto a un ragazzo di nome Epicide, a cui Callimaco si rivolge nel primo verso,[11] e insieme una dichiarazione del suo modo di amare. Come il cacciatore ha maggior interesse per la caccia che per la selvaggina, così lui trova più piacere nell'inseguimento che nella conquista.

In entrambi gli epigrammi la meta e l'oggetto dell'amore sono relativamente indifferenti rispetto al sentimento soggettivo: nel primo si tratta del puro impulso d'amore, nell'altro del gioco dell'inseguimento.

Altri due epigrammi (30 e 43) sono molto simili nell'effetto finale che producono: in entrambi Callimaco osserva l'innamoramento di un'altra persona, tradita in un caso dall'aspetto, nell'altro da un sospiro, e dice: "Comprendo, accade anche a me precisamente lo stesso". Descrive dunque l'amore altrui solo per poter confessare il proprio, ma non lo fa di fronte all'amato, non intende influenzarlo: la prima volta si rivolge con comprensione a un altro amante, mentre il secondo epigramma non è indirizzato a nessuno. Per mezzo di questa forma indiretta Callimaco ha evitato l'espressione patetica "io amo"; la confessione ne risulta ironicamente spezzata, e sembra che la dichiarazione d'amore gli sia sfuggita per caso.

In questi due ultimi epigrammi si mantiene un tono giocoso, in quanto il poeta non esprime in forma seria ciò che gli sta a cuore, e lo stesso avviene nei primi due, dove l'amore è fine a sé stesso (come in genere fine a sé stessa è l'arte di Callimaco), ma non solo

questo: a tutti e quattro è comune la rappresentazione dell'amore sotto l'aspetto individuale e psicologico dell'innamoramento. Ovvero non come intervento della divinità, come lo sentivano Archiloco, Saffo e lo stesso Anacreonte, né come passione travolgente che sconvolge l'essere dell'uomo, come lo rappresentava la tragedia, né ancora come un'aspirazione metafisica alla perfezione, come lo vedeva Platone, e in fondo neppure (ciò che forse si avvicina di più all'interpretazione callimachea) come mero piacere per l'essere fisico e caduco. L'amore non induce Callimaco a riflettere su dio, sull'uomo o sul mondo, ma soltanto alla constatazione del proprio sentimento.

Questo egocentrismo e questa autocontemplazione di Callimaco non porta però all'introspezione né all'autoanalisi. Nel campo della psicologia non può considerarsi uno scopritore, come in genere in nessun campo dello spirito. Ma è di per sé una scoperta quella sua maniera di osservare sé stesso con un lieve sorriso, constatando: ah, è questa la tua situazione! Questo distacco da sé stessi promuove la coscienza teoretica; ma né in Callimaco né nei suoi seguaci è accompagnato da quella volontà di conoscenza che avrebbe potuto rendere fruttuoso il nuovo impulso.

Nel suo atteggiamento che non prende sul serio più nulla – o almeno nulla che trascenda l'uomo – rintracciamo davvero una stanchezza postfilosofica. Le uniche cose che Callimaco prende sul serio sono quelle già note per tradizione. Sebbene pieghi ai suoi scherzi l'intera ricca tradizione letteraria greca che gli offriva la biblioteca di Alessandria il suo interesse per la ricerca e la conservazione erudita è del tutto autentico. Non lasciar apparire il peso e lo sforzo dello studio e non permettere che la polvere della dottrina offuschi lo splendore del brio e della poesia fa parte delle regole del gioco; eppure una poesia di questo genere non si può pensare se non accompagnata da un profondo interesse per gli studi dotti e dal gusto nel ricercare le vecchie fonti. Anche nei suoi ascoltatori Callimaco presuppone del resto enormi conoscenze: facoltà d'intendere le allusioni e interesse per ciò che non

è troppo noto. Muovendosi con disinvoltura nei vasti campi della cultura, vuole che il suo pubblico vi si senta a suo agio come lui, cosa che con un pubblico altrettanto vasto è impossibile, poiché un'arte del genere trattiene sempre in sé una certa dose di esclusività e raffinatezza.

Questo gioco variato e brioso si avvale di una lingua che ha appreso dalla retorica a esprimere ogni cosa con facilità. Questa predilezione per la forma spiritosa e giocosa, nonché la tendenza a posporre l'interesse per il contenuto all'elemento formale, sono caratteristiche che la retorica greca porta con sé fin dalla nascita. È vero che la retorica ha abbandonato presto quell'esagerata ricerca di effetti sonori che era propria del suo fondatore Gorgia, ma questa scelta è stata dettata più che altro dal mero buon gusto, non dalla convinzione che la forma vada subordinata a uno scopo obiettivo e che non vadano inseguite le sole lusinghe del suono e la ricchezza dei rapporti interni della lingua (artificiosamente accentuata per mezzo di antitesi, anafore ecc.). La prosa del Quarto secolo, già giunta a un alto grado di sviluppo, aveva perfezionato tutti questi mezzi stilistici, ne aveva insegnato l'uso discreto, e anche se in Callimaco hanno meno importanza che, per esempio, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, tuttavia la sovrana facilità con cui tratta i mezzi linguistici non si potrebbe concepire senza la scuola della retorica teoretica. Così la prosa esercita una notevole influenza sulla poesia, per quanto Callimaco si guardi bene dall'accogliere ciò che è specificamente prosaico, come anche dal mettere in rilievo la struttura logica del discorso; svolge anzi il pensiero con semplicità omerica.

Se i migliori uomini del tempo di Callimaco incominciano ad allontanarsi dalla filosofia e a darsi alla ricerca erudita specializzata, alla filologia, ma nello stesso tempo alla poesia, anche questo – come tutti i precedenti tentativi greci di liberarsi dal passato e di trovare nuove vie – è un atteggiamento rivolto alla conquista di una nuova immediata relazione con il mondo. Di fronte al tentativo della filosofia di dominare il mondo e la vita attraverso un si-

stema razionale, si sente di nuovo il fascino dell'irrazionalità ingenua, si ritorna alla lingua infantile dell'umanità, alla poesia. Le usanze primitive, la vita semplice (soprattutto quale la rappresenta Teocrito, ma anche Eroda e altri), la vita infantile, adesso affascinano i cittadini colti. Ma come Callimaco non perde nulla della sua dignità e non affetta una falsa ingenuità quando raffigura l'infanzia, in genere non abbandona mai neppure il suo tono di superiorità e la sua spiritosa ironia. Possiede (senza voler con ciò stabilire teorie o programmi) una nuova forma d'ingenuità sapiente; il suo tono leggero proviene dalla sovranità di uno spirito cosciente, dalla serenità di colui che, con superiorità scettica e senza sentimentalismi, medita su qualcosa di perduto. Distinguendosi da ogni altro tentativo del suo tempo, nonché da quello immediatamente precedente – tesi questi ultimi alla ricerca dell'immediato e del semplice – Callimaco non deprezza lo spirito, non vuole una gioventù cinica che segua solo le leggi della natura, non ammira lo scita Anacarsi. D'altra parte, però, non predica neppure umanità e cultura, ciò che facilmente porterebbe alla vuota solennità e al compiacimento di sé.

Callimaco vive a tal punto (se così si può dire) "di seconda mano", che si esita ad attribuirgli una qualsiasi "scoperta". Ma le sue conquiste hanno un valore così importante per la cultura europea, che egli può esser considerato uno dei suoi precursori. Cultura è per lui quella vasta forma del ricordo che non solo sa mettere spiritosamente in contatto cose fra loro distanti e divertire con sorprendenti trovate l'ascoltatore, ma anche ciò che abbraccia, con largo sguardo, le varie parvenze della vita. Questa consapevolezza della libera superiorità dello studioso e del dotto verrà poi trasmessa, attraverso i Romani e in particolare attraverso Ovidio, fino agli umanisti del Rinascimento; ma è nei Romani che si affaccia quella concezione di un superiore regno dello spirito, della poesia e della cultura, a cui ci si rivolge con nostalgica ammirazione. Questo senso, infatti, manca ancora del tutto in Callimaco; troppo naturale e sicuro è infatti il modo in cui vive il mondo spirituale. Come gli manca un indirizzo unitario di conoscenza, gli

mancano anche opinioni morali, politiche, e ogni tendenza pedagogica: non si sogna neppure lontanamente di esortare gli altri a farsi partecipi della sua cultura. Il suo regno dello spirito ha grazia e fascino a sufficienza per attirare da sé coloro che possiedono un senso per queste cose.

Quando Goethe, nel *Canto del viandante*, contrapponeva a Anacreonte e Teocrito la grande arte di Pindaro, il suo atteggiamento non significava soltanto adesione a uno dei due stili considerati dalla poetica barocca; e non era neanche soltanto un disconoscimento della poesia rococò, che lui stesso aveva coltivato fin a poco tempo prima: Goethe rompeva qui con la tradizione del vecchio umanesimo. Sempre lui, del resto, ci dice in *Poesia e verità* (II, 10) di aver appreso da Herder "che la poesia è in genere un dono al mondo e ai popoli, e non un'eredità privata di un numero ristretto di persone raffinate e colte". Queste ultime parole colgono esattamente ciò che la poesia era diventata attraverso Callimaco, e tutto ciò che, accolto e trattato nelle forme più diverse dagli eruditi che dal Rinascimento in poi si erano formati sui classici, in particolare sulle *Metamorfosi* di Ovidio, era ormai compenetrato da influenze di ogni genere, i cui effetti continuarono in seguito a farsi sentire nell'*Orlando furioso* di Ariosto, nel *Ricciolo rapito* di Pope, nei racconti in versi di Wieland e persino nel *Don Giovanni* di Byron. Ne risulta così il paradosso per cui Goethe, che si trovava in una situazione per molti aspetti simile a quella di Callimaco, si schiera proprio contro ciò che Callimaco aveva creato.

Teocrito e Anacreonte (cioè i creatori delle anacreontiche), gli scherzosi e piacevoli poeti ellenistici, non sono ispirati dalla divinità, non da Zeus (Giove) né da Apollo né da Dioniso (Bromio). Dioniso è il "genio" (e qui ci avviciniamo alla concezione del genio originale), "è ciò che era per Pindaro la fiamma interiore, ciò che è per il mondo il Febo Apollo". È la "fiamma interiore" a rendere il poeta partecipe del divino. Heinse, in una lettera del 13 settembre 1774 a Karl Schmidt, descrive Goethe stesso come un novello Pindaro: "Goethe è stato fra noi: un bel giovine di venti-

cinque anni, tutto genio, vigore e forza, un cuore pieno di sentimento, uno spirito pieno di fuoco, dotato di ali d'aquila, *qui ruit immensus ore profundo*"; quest'ultima frase altro non è che la continuazione dei versi sopra citati dalla poesia di Orazio su Pindaro, e ha un significato ben diverso da quello che aveva a quel tempo l'espressione "novello Pindaro" riferita a un poeta, o "novella Saffo" riferita a una poetessa (così Goldoni, parlando dell'improvvisatore Perfetti: "Il poeta declamò per circa un quarto d'ora strofe alla maniera di Pindaro. Niente di più bello del suo canto. Egli era Petrarca, Milton, Rousseau [...] anzi, Pindaro stesso"). Di contro a quest'uso stereotipato dei nomi antichi, Goethe cerca di risalire all'esperienza originaria del poeta: "Quando le bighe rumoreggiavano, [...] il cimento la tua anima infiammava, o Pindaro". Anche questa figura è certamente lontana dal vero Pindaro storico, poiché Pindaro non parla mai di una sua partecipazione alle lotte che descrive nelle poesie, né dello "schiocco delle fruste dei giovani bramosi di vittoria": si tratta piuttosto di una libera interpretazione dei canti di vittoria pindarici, che prende spunto dalla similitudine del torrente che si trova nella poesia di Orazio già citata, e tuttavia si fonda su una concezione del tutto moderna dell'arte come "esperienza vissuta".[12]

Eppure, in questa nuova interpretazione di Pindaro, c'è un elemento che coglie nel segno: Goethe pone in rilievo il contenuto religioso della sua poesia, come si conviene a chi ha appreso da Herder che la vera poesia non sta nell'elemento individuale, nella finezza, nella cultura, ma ha radici nel divino. E in ciò consiste la differenza essenziale fra Callimaco e Goethe e fra i loro tempi: la reazione contro il razionalismo erompe in Goethe in forma di emozione religiosa, cioè con ditirambi, con entusiasmo e con *pathos*; in Callimaco invece si esprime con brio scherzoso. Per Goethe si trattava di superare proprio ciò che costituiva la nuova conquista di Callimaco, in quanto anche la poetica del rococò si basava sullo spirito e sul gusto.

La nuova religiosità dello *Sturm und Drang* non è un ritorno a

quella fede che regnava prima dell'Illuminismo. Goethe invoca gli antichi dèi. Uscendo dalla tradizione umanistica si collega al mondo greco più antico. Non rivive in lui una religione legata al culto, ma una fede libera e secolarizzata, che ricerca le forze divine nella natura e nell'anima del singolo, e vede il divino soprattutto nell'arte. Ma gli artisti per eccellenza erano i Greci, e già Winckelmann aveva visto in Omero e nella plastica classica il divino fattosi terreno.[13] Con questo nuovo ritorno a un passato la cui tradizione era stata scossa, fu possibile superare il razionalismo, senza cadere nello scetticismo e nel puro gioco. Anche al tempo di Callimaco si facevano sentire nuove esigenze religiose che cercavano appagamento fuori delle forme tradizionali del culto indigeno, ma ciò aveva portato ad accogliere divinità asiatiche ed egizie, cioè a qualcosa di barbarico, che era in contrasto con la civiltà greca. Winckelmann ebbe invece la possibilità di rifarsi ai fondamenti della cultura europea, e mentre scopriva così nella vita terrena, fuori dalla tradizione religiosa ormai quasi esaurita, la rivelazione del divino, gli fu possibile ridestare ancora una volta, nonostante l'illuminismo e lo scetticismo del suo tempo, quell'entusiasmo che prendeva con appassionata serietà ogni grandezza storica e artistica. Ai Greci non era più stato possibile ritornare dallo scherzo alla serietà; ma Goethe, tanti secoli più tardi, poté prendere posizione nel dibattito tra la "grande" arte e l'arte minore o "delicata", proprio come aveva fatto Aristofane, da cui questa distinzione derivava.

Possiamo intendere la ragione alla base di tale fecondità di pensiero ritornando alle parole di Goethe in *Poesia e verità*, dove afferma di aver appreso da Herder che la poesia è un "dono al mondo e ai popoli". Un simile concetto era estraneo ai Greci, ma per il Diciannovesimo secolo acquisì un significato fondamentale; soprattutto perché il termine "popolo" dominava largamente il pensiero politico, e in duplice modo, ovvero tanto in senso nazionale quanto sociale: costituiva infatti qualcosa di proprio e di originario, in contrasto con la civiltà straniera che si era innestata dall'esterno, ma d'altra parte era anche quella cosa che entrava in

contrasto con la società di corte, per la quale non si era ancora trovato un nome. Il classico divenne importante sia per la coscienza nazionale che per quella sociale.

La poesia dello *Sturm und Drang* non è dunque postfilosofica nello stesso senso in cui si può dire postfilosofica la poesia di Callimaco; le seguirà una filosofia che è per molti aspetti opposta al razionalismo e che, contrariamente alla filosofia illuministica, accoglie in sé l'elemento storico. A questa seguirà ancora (e in ciò sta la differenza essenziale fra l'evoluzione moderna e quella dei tempi di Callimaco) una meravigliosa fioritura della scienza storica, che, pur essendo determinata da un complesso gioco d'influenze, ha la sua prima radice in questa rinascita del mondo antico. E l'entusiasmo per un fenomeno storico qual era il mondo greco ha anche fatto sì che nella grande lirica, che rifioriva non soltanto in Germania, ma anche in Inghilterra e in Francia, la riflessione sul proprio io non portasse a quella forma di autocontemplazione ironica e scherzosa che era stata propria di Callimaco; guidò piuttosto i poeti a sentirsi, anche quando esprimevano sentimenti personali, parte di un mondo significativo e di una vita, malgrado gli interni dissidi, degna di esser presa sul serio. Nonostante la nostalgia per tutto ciò che è infantile, espressa in particolare dal romanticismo, e nonostante l'aspirazione al semplice e all'incorrotto, la meta, nelle forme più varie e mutevoli, rimane sempre il mondo greco. È vero che tali tendenze hanno anche portato, nel corso del Diciannovesimo secolo, ad atteggiamenti di decisa opposizione al classicismo, e a ciò hanno contribuito anche certe idee intorno all'"originalità del genio" derivate dallo *Sturm und Drang*. A questo proposito non possiamo far a meno di cogliere la sottile ironia che risulta dal fatto che la stessa balbettante semifollia del genio "originale" è strettamente legata a una tradizione, e a una tradizione per giunta che nasce dai suoi antipodi. Ma da ciò vogliamo trarre il consolante pensiero che la tradizione della cultura europea è una riserva di forze che possono tornare in gioco nel superamento delle crisi dello spirito – una riserva che i Greci non avevano e che noi invece possiamo e dobbiamo utiliz-

zare per liberarci, con il loro aiuto, da false strade e da vicoli ciechi, meglio ancora di quanto non sia riuscito ai Greci stessi.

1. La traduzione esatta è questa, e non "ai fiori": cfr. su questo punto U. von Wilamowitz, *Reden und Vorträge*, Weidmann, Berlin 1925 (4ª ed.), vol. 1, p. 263. Per la critica del testo e l'interpretazione di tutto l'inno cfr. Erich Trunz nell'edizione di Amburgo delle opere complete di Goethe, vol. 1, pp. 432 sgg.

2. Trad. di G. Baioni, in J.W. von Goethe, *Inni*, Einaudi 1967, pp. 65-69. [N.d.R.]

3. Cfr. Capitolo settimo.

4. Per Callimaco cfr., oltre a *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos* di U. von Wilamowitz, soprattutto il libro di E. Howald, *Der Dichter Kallimachos von Kyrene*, Rentsch, Erlenbach-Zürich 1943.

5. Nella suddivisione degli *Aitia* in quattro libri si riflette la teoria aristotelica per cui l'opera poetica deve avere una chiara costruzione; cfr. al riguardo F. Mehmel, "Vergil und Apollonios Rhodios, Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung", *Hamb. Arb. z. Altertumswissensch.*, 1, p. 17.

6. Cfr. Capitolo settimo.

7. Cfr.Capitolo tredicesimo. Già Pindaro aveva ripreso l'immagine riferendola al poeta e mettendolo in guardia dal seguire "i binari dissestati di Omero" (*Pae.*, 7b, 11) – sebbene in un'altra occasione dica al contrario, in tono parodistico: "Per gli eruditi (λόγιοι) ampia è la via (πλατεῖαι πρόσοδοι) che porta a lodare quest'isola" (*N.*, 6, 45).

8. Come questa tendenza a trasformare i mezzi in fini finirà per diffondersi nel Secondo secolo d.C. lo dimostra molto bene B.A. van Groningen, *Mnemosyne IV*, 18, 1965, pp. 41-56.

9. Ne fu precursore il tragico Cheremone: cfr. il mio *Szenen aus griechischen Dramen*, de Gruyter, Berlin 1971, p. 158.

10. Cfr. U. von Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Weidmann, Berlin 1924, vol. 1, p. 173.

11. Ivi, vol. 2, p. 129.

12. Così già Klopstock quando nell'ode *Auf meine Freunde* del 1747 parla di poesie che "al pari dei canti di Pindaro, liberamente erompono dall'anima creatrice" (K. Muncker, *Klopstock*, Göschen, Stuttgart 1888, pp. 532 sg.; cfr. K. Burdach, *Deutsche Rundschau*, 36, 1910, pp. 234 sg.). In modo ben diverso si esprime Goethe nel 1827: "La più alta lirica è decisamente storica. Si provi a togliere alle odi di Pindaro l'elemento storico-mitologico, e si vedrà che si viene a togliere ad esse anche la vita interiore [...]. Un vero poeta che avesse, come Pindaro, tante cose da lodare e da celebrare, e che potesse con lieto animo occuparsi di alberi genealogici e glorificare lo splendore di tante città fra loro gareggianti, saprebbe senza dubbio comporre delle poesie altrettanto buone" (*Jub.-Ausg.*, vol. 38, 65, 29; similmente nel vol. 37, 181, 24). Ben poca parte viene dunque assegnata al genio. Boeckh, nel frattempo, aveva scritto a proposito di Pindaro: *At illud et difficillimum et praecipuum interpretis munus iudicamus, ut poetae consilium rerumque et hominum, qui Pindaro talia scribendi occasionem praebuerant, condicio, quantum fieri potest, in luce ponatur* (ed. 2, 2, 6). Regenbogen, in una conferenza sul rapporto di Goethe con Pindaro, è incline a scorgere, in questa tarda affermazione di Goethe, l'influenza dell'Adrastea di Herder (*Griechische Gegenwart, über Goethes Griechentum*, Koehler & Amelang, Leipzig 1942, p. 43).

13. Cfr. al riguardo F. Blattner, "Das Griechenbild Winckelmanns", *Antike und Abendland*, 1, 1945, pp. 121-32.

Capitolo sedicesimo

L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale

L'Arcadia fu scoperta nell'anno 42 o 41 a.C. Certo, non quell'Arcadia di cui il vocabolario dice: "Centro montuoso del Peloponneso, separata da ogni lato da catene marginali, in parte molto alte, e divisa internamente da file di monti in cantoni minori". Questa Arcadia volgare era già conosciuta dai tempi più remoti, ed era considerata la patria del primitivo Pelasgo. Eppure non è questa l'Arcadia a cui pensano tutti quando ne sentono pronunciare il nome – la terra dei pastori e delle pastorelle, dell'amore e della poesia. Questo mondo invece è stato scoperto da Virgilio, e il modo in cui questa scoperta è avvenuta possiamo richiamarlo qui con una certa precisione (grazie a Ernst Kapp).[1] Lo storico Polibio, che proveniva dall'Arcadia autentica, amava molto la sua patria e, sebbene non vi fosse nulla di speciale da raccontare su quella regione così aspra, riuscì comunque a istruirci su come i suoi abitanti venissero esercitati al canto fin dalla prima giovinezza e come si dedicassero con fervore alle varie gare musicali (IV, 20). Ebbene Virgilio leggeva questo, mentre componeva le sue *Bucoliche*, e pertanto attribuì le suddette usanze ai pastori arcadi e fece muovere e cantare i propri personaggi in questa Arcadia pastorale e patria del dio Pan, inventore della siringa. "Voi Arcadi che soli siete esperti nel canto" (X, 32) ci dice infatti. E poi ancora, parlando di due Arcadi: "Sono di pari valore nel canto e sono pronti a cimentarsi nel canto amebeo" (VII, 5). Nomina dunque il monte Menalo in Arcadia, "che ode sempre le canzoni d'amore dei pastori e Pan che per primo suonò il flauto" (VIII, 23), e invoca inoltre l'Arcadia stessa in quanto giudice nella gara dei cantori (IV, 58).

Eppure, se guardiamo la sua prima egloga, non c'è ombra di dubbio che Virgilio non mette in scena davvero pastori arcadi, ma piuttosto pastori siciliani (II, 21), traendo l'ambientazione dagli idilli di Teocrito, poeta ellenistico che servì da modello a tutta la bucolica romana. Anche i pastori di Teocrito, del resto, si esercita-

vano nel canto alternato e nelle gare, e a Virgilio dovette riuscire estremamente semplice fare di essi una cosa sola con gli Arcadi di Polibio.[2] Originario di Siracusa, anche Teocrito ci descrive infatti, attraverso la sua poesia, i pastori della propria patria. Nel frattempo però la sua Sicilia era diventata provincia di Roma, con pastori al servizio dei latifondisti romani – una veste in cui erano già apparsi nella letteratura latina, quando Lucilio aveva descritto in una satira il suo viaggio in Sicilia, dove però i pastori non erano più quelli dell'amore e del canto. Per i suoi pastori a Virgilio occorreva dunque un luogo che fosse lontano dall'ormai odiosa realtà, e poiché per lui la poesia pastorale era fin da principio qualcosa di diverso che per Teocrito, cercò una terra che sfumasse nella dorata nebbia della lontananza. Mentre Teocrito ci aveva dato una rappresentazione ironico-realistica dei pastori della sua patria, infatti, presentandoli nel loro ambiente abituale, nella stessa vita di questi pastori Virgilio scoprì al contrario un'esistenza elevata e spiritualizzata.[3] Già l'inizio della sua più antica poesia bucolica "Il pastore Coridone amava il bell'Alessi" aveva un tono diverso da quello che le stesse parole avrebbero avuto in bocca a Teocrito. Per i Greci questi nomi erano parole della lingua familiare; per Virgilio erano invece parole straniere, dotte, apparivano più lontane, più letterarie, simili ai nomi mitici che traeva dalla poesia greca. La cosa ebbe una certa influenza sul carattere degli stessi pastori. E quando, richiamandosi a Virgilio, anche poeti tedeschi chiamarono i loro pastori con i nomi di Dafni o di Aminta, quelli non erano più i pastori della landa di Luneburgo o dell'Algovia; e quando Voss, allontanandosi da Virgilio, volle rifarsi direttamente a Teocrito,[4] usò per i suoi idilli i nomi di Krischan e di Lena. Non era infatti la realtà di ogni giorno quella che cercava Virgilio, bensì un luogo per pastori che si chiamavano Coridone e Alessi, Melibeo e Titiro; un paese che potesse accogliere in sé tutto ciò che il suono di questi nomi poetici era capace di richiamare.

Nella decima egloga, l'ultima della raccolta, quella che più di

ogni altra poesia pastorale di Virgilio fa risaltare l'ambiente arcadico, il poeta Gallo viene trasportato in Arcadia, dove si ritrova fra pastori e dèi. A partecipare al suo amore infelice ci sono infatti il dio romano Silvano e due dèi greci: Apollo, il dio del canto, e proprio Pan, l'arcadico dio pastorale. Quando mai si potrebbe ambientare una scena simile nella vicina e ben nota Sicilia? Anche questa scena ha il suo modello nell'opera di Teocrito: in lui, però, Ermes, Priapo e Afrodite si recano a trovare il mitico pastore Dafni (1, 77 sg.), non quindi un uomo comune, né tantomeno un contemporaneo del poeta, magari chiamato addirittura con il suo vero nome. Teocrito, insomma, salvaguarda ancora in qualche modo l'unità del mondo mitico. Nell'Arcadia di Virgilio s'intrecciano invece fatti mitici e dati reali, e (contro tutte le tradizioni della poesia greca) vengono a trovarsi insieme dèi e uomini del suo tempo.[5] Il paese che ne risulta non è così né mitico né reale: Apollo e Pan sono per il romano Virgilio, così come per il suo pubblico romano, dèi ancor meno veri e meno degni di fede – e quindi meno reali – di quanto non fossero per Teocrito e i Greci ellenistici. La sua Arcadia non esiste sulla carta geografica – anche la figura di Gallo si dissolve nella nebbia, e sempre nella nebbia i filologi hanno dovuto aggirarsi a lungo per rintracciare la sua figura storica.

Se però in Virgilio tutto sfuma così a fondo nell'irreale, ciò dipende dalla sua capacità proprio di confondere il mondo reale di Teocrito con quello del mito, e trattare così le figure mitiche con più libertà di quanto avrebbe potuto mai fare un Greco. Quando i tragediografi del Quinto secolo cominciano a rielaborare le antiche storie dandone una nuova interpretazione, fingono pur sempre che si tratti di antiche imprese tramandate da una veneranda tradizione. E se Platone inventa nuovi miti che non hanno quasi più relazione con gli antichi, si tratta pur sempre di racconti che celano un significato profondo e che si svolgono dal principio alla fine in un ambiente mitico. E anche quando Callimaco racconta che Apollo gli aveva dato buoni consigli per la sua poesia, allorché per la prima volta si era messo sulle ginocchia la tavoletta da scri-

vere, lo scherzo è palese; e se dice che il ricciolo della regina Berenice venne accolto fra le stelle, ciò corrisponde a una credenza del suo tempo per cui i grandi della terra, dopo la morte, potevano venir accolti fra gli dèi. Ma nessuno prima di Virgilio aveva osato introdurre in un ambiente abitato da esseri divini, e in tutta serietà, uomini del proprio tempo.

Mentre i Greci dei primi secoli avevano considerato il mito senz'altro come Storia, nel Quinto secolo queste due sfere vengono a separarsi, in opera della tragedia e della storiografia. Due tendenze contribuiscono soprattutto alla trasformazione del mito, resosi ormai indipendente dalla tradizione: da un lato gli eroi e le vicende antiche sono rappresentati in modo più realistico, affinché la poesia possa servire tanto più alla vita reale – rientra in questa tendenza l'interpretazione psicologica delle figure del mito –, dall'altro si tentano nuove situazioni drammatiche, per adattare l'antico mito alle leggi teatrali. La poesia ellenistica ha continuato ad approfondire psicologicamente le figure mitiche e le ha collocate in un'ambientazione ancora più naturalistica, ma d'altra parte, grazie al mito, ha pure scoperto possibilità estetiche sempre nuove. Da questi miti, riformulati in senso moderno, la poesia apprende a rappresentare in forma estetica anche gli oggetti della realtà, ed è così che Teocrito ammette i pastori siciliani alla corte della poesia. Virgilio, tuttavia, reagisce in parte anche a questa tendenza: la sua arte sfocia infatti nella grande epopea classica. Già nelle *Bucoliche*, per elevare il tono della poesia realistica (gli idilli di Teocrito) da cui ha preso le mosse, si avvale di elementi mitici, facendo sì che mito e realtà si ricongiungano, sebbene in una forma del tutto sconosciuta alla grecità.

Virgilio colloca il suo amico Gallo al fianco di Pan e di Apollo perché poeta. Ma in quanto poeta Gallo trova posto anche fra i pastori arcadi, proprio perché gli abitanti dell'Arcadia, come riferiva Polibio, erano particolarmente esperti nel canto. Amatori e conoscitori del canto erano gli stessi pastori di Teocrito e la serie dei loro avi, amici delle Muse, che risale ancora più indietro. E di

pastori musicanti ce n'era anche prima dell'età omerica – se pensiamo che sullo scudo di Achille (*Il.*, XVIII, 525) troviamo alcuni pastori che si dilettano al suono della siringa, di cui si accenna che l'inventore è Pan, il dio pastorale arcadico. Ma anche la stessa poesia bucolica è di antica data. A quanto sappiamo a introdurla nella letteratura greca è stato Stesicoro verso il 600 a.C., narrando in un canto corale la storia di Dafni – il pastore amato da una ninfa che viene punito con la cecità dopo averla tradita in preda all'ebbrezza del vino. Questa storia, che si svolge in Sicilia nelle vicinanze di Imera, patria di Stesicoro, si ricollega al mondo mitico divino, come si conviene all'alta poesia greca, poiché Dafni è il figlio (o, secondo un'altra versione, l'amato) di Ermes, e custodisce i buoi di Elio; è evidente però che alla base del mito c'è un semplice racconto popolare. Il lamento di Dafni costituiva una parte importante di questa poesia di Stesicoro, che conosciamo purtroppo solo attraverso scarse notizie di scrittori più tardi. Da allora i pastori sono tutti innamorati, perlopiù innamorati infelici che danno espressione al loro dolore in versi, o si fanno compiangere poeticamente da altri. Non sappiamo come tutto questo si configurasse concretamente nell'opera di Stesicoro, ma è da credere che in essa la vita pastorale subisse quella stessa leggera trasfigurazione a cui è sottoposta in Omero la figura di Eumeo, il pastore fedele. Il mondo intimo e reale della semplice vita dei pastori si rispecchiava in un mito: e per quanto non ci siano dubbi che questo derivasse dalla favola, non doveva per questo essere considerato meno reale dei miti che narravano delle imprese guerresche degli eroi.

Il lamento di Dafni lo ritroviamo più di trecento anni più tardi in Teocrito, e precisamente nella narrazione del pastore siciliano Titiro (VII, 72) e nei versi del pastore Tirsi (I, 66). Per quanto Teocrito dipinga realisticamente la vita dei suoi pastori siciliani, questi sono tutt'altro che rustici nel loro modo di esprimersi, che è anzi altamente letterario. Teocrito si vale di queste figure come di maschere, tra le quali si possono riconoscere poeti della sua cerchia. Del vecchio motivo dei pastori cantanti e musicanti si avvale

per presentare nella sua poesia pastorale temi di attuale interesse letterario. Ma lo fa in forma scherzosa, poiché traspare sempre la dissonanza fra l'elemento bucolico primitivo e quello letterario raffinato, ed è proprio in questo contrasto che si cela il fascino della sua poesia. Nel lamento per Dafni troviamo: "Lo piangevano gli alberi che crescono presso il fiume Imera, mentre si scioglieva come neve dell'Emo o dell'Ato o del Rodope o dell'estremo Caucaso". Questa è vera e propria letteratura: parlare di Emo, di Ato, del Rodope o del Caucaso non è proprio del linguaggio di pastori – è il tono patetico della tragedia.

Si tratta di un tono elevato che ha qui una funzione e un significato ben diverso da quello che ha per esempio in Orazio, quando, come accade di frequente nelle sue poesie, nomina delle località greche. Al Romano questi nomi non fanno l'effetto di una parodia della tragedia, ma suonano seri e solenni; e li prendeva sul serio anche Virgilio quando li trovava in Teocrito. Per i poeti latini questi nomi stranieri, che la poesia greca ha nobilitato, rappresentano uno dei principali mezzi per elevare il tono della lingua, poiché il latino non possiede una vera e propria lingua poetica; essi contribuiscono a portare la poesia su un piano letterario e culturale. Per i Romani (ci sia permesso il paradosso) tutte queste montagne si trovano in Arcadia, nella terra di Coridone e di Alessi, di Pan e di Apollo. Non che nell'età augustea queste località fossero già divenute le ambientazioni degli scenari poetici, sostituibili a piacere, ma non appartengono certo al paesaggio che esiste fuori del teatro, e in cui vive l'uomo comune, non quello creato dalla poesia.

Quando Teocrito fa enumerare queste montagne ai suoi pastori, è pressappoco come quando Menandro mette in bocca non a persone colte, ma agli schiavi, citazioni della tragedia. Con cosciente ironia si prende gioco dei pastori siciliani. Ma quando Virgilio leggeva queste e simili espressioni in Teocrito, le prendeva nel senso che avevano originariamente, cioè come espressioni di contenuto patetico, cariche di sentimento. Il contrasto fra il reale

e il letterario, che Teocrito aveva saputo sfruttare con tanta arte, si dissolve, e tutto assurge a un medesimo tono di alta solennità.

Dafni è, in Teocrito, il pastore tratto dal mito di Stesicoro. In altri luoghi è un comune pastore come Titiro o Coridone; impersona però di volta in volta soltanto l'una o l'altra di queste figure. Virgilio lo nomina già nella sua più antica egloga: là è, senza dubbio, il pastore mitico (II, 26). In due altri punti (VII, 1, e IX, 46) è un comune pastore. Ma che cos'è nella quinta egloga? Qui (come in altre poesie bucoliche) si presentano a cantare insieme due pastori, Menalca e Mopso: cantano la morte e l'apoteosi di Dafni, e qui si tratta senza dubbio del Dafni mitico. Ma questo Dafni è stato l'amico di Menalca e di Mopso (V, 52), appartiene dunque nello stesso tempo alla cerchia dei pastori che partecipano alla gara. Uno di questi, come si chiarisce alla fine, è una maschera dietro cui si nasconde l'autore stesso. Una volta che Virgilio aveva trasportato i suoi pastori in Arcadia, di qui alla fusione del mondo bucolico con il mondo del mito il passo era breve; ma la cosa gli riuscì senza dubbio più facile, in quanto trovò in Teocrito la figura di Dafni sia nell'uno che nell'altro contesto.

Tanto in Teocrito quanto in Virgilio i pastori pensano più all'amore e alla poesia che a provvedere al loro gregge; così, sia nel primo sia nel secondo, queste figure diventano spirituali e sentimentali, ma in maniera diversa: in Teocrito, oltre che pastori, possono essere all'occasione colti cittadini travestiti. I pastori di Virgilio vanno invece di mano in mano trasformandosi – ed è interessante seguire questo processo di egloga in egloga – in uomini raffinati e sentimentali, in pastori arcadici insomma. Già Teocrito manteneva un forte distacco fra sé e i suoi pastori: è il cittadino raffinato che guarda a loro in parte con atteggiamento di superiorità, in parte con simpatia per quanto la vita primitiva ha di onesto e di semplice. La semplicità di questa vita pastorale è più sognata che vissuta, e così i suoi pastori si mantengono, malgrado il loro realismo, ben lontani dalla realtà della vita vera – e *devono* rimanerne lontani, poiché un vero ritorno alla natura segnerebbe il

tramonto della poesia pastorale, come avverrà in effetti più tardi. Ma soprattutto, questi pastori non sono presi veramente sul serio. Così, anche quando litigano, la cosa ha sempre del comico. Come è diversa nell'*Odissea* la lite fra Eumeo e Melanto! In Teocrito, in genere, manca quella spirale discendente che nella tragedia porta a far scontrare tra loro pure i re, e Virgilio attenua persino ulteriormente le asprezze. Già Teocrito aveva portato un che di aulico e di cortese fra i pastori – caratteristica che in seguito diventerà propria del genere bucolico. La vita campestre viene abbellita con belle usanze e buon gusto, e quel tanto di spiacevole che rimane non dà più fastidio, in quanto viene presentato in veste faceta e messo in burla. Virgilio invece evita ancor più di Teocrito quanto c'è di più grossolano e d'incivile nella vita dei pastori, non esprimendo più lo stesso senso di superiorità; i suoi pastori si distinguono per garbo e delicatezza di sentimenti, e acquistano nello stesso tempo un carattere di maggiore serietà. Ma la loro serietà è ben diversa da quella di Eumeo, dal momento che manca in loro ogni interesse vero ed elementare. Inoltre non conoscono le asperità dei conflitti: la forte passione è loro estranea come più tardi lo sarà agli eroi dell'*Eneide* – ed è per questa ragione che nei tempi in cui fiorì la poesia arcadica e si affermarono i costumi cortigiani, fu sempre preferita l'*Eneide* all'*Iliade* e all'*Odissea*.

Se l'Arcadia di Virgilio è traboccante di sentimento, i suoi pastori sono lontani tanto dalla vera vita rustica quanto da quella raffinata delle città. Nel loro idillio campestre la pace delle sere festive prevale sul duro lavoro quotidiano, si dà più rilievo all'ombra fresca che alle intemperie, e alla morbida sponda del fiume che all'aspra montagna. I pastori indugiano a suonare il flauto e a cantare, piuttosto che occuparsi di colare il siero o di rimestare il formaggio. Tutto ciò si delinea già in Teocrito, ma in lui c'è ancora un senso per il particolare preciso e realistico; Virgilio tende invece al sentimentale, è alla ricerca di ciò che ha valore per l'interiorità. In Arcadia non si fanno calcoli, non si ragiona in termini precisi e definiti. Tutto vive alla luce del sentimento. Ma non è un sentimento impetuoso e appassionato: anche l'amore è nostalgia

emotiva.

Virgilio, lo scopritore dell'Arcadia, non è mai partito alla ricerca di nuovi paesi; non era un avventuriero dello spirito, attratto da lontane sponde, e solo con modestia esprime il suo orgoglio perché la Musa gli ha concesso di far conoscere ai Romani la poesia bucolica teocritea (VI, 1). Non si allontana quindi da Teocrito per capriccio o per smania del nuovo. Quando per esempio trova nella sua poesia la grottesca storia di Polifemo che cerca nel canto un rimedio all'amore, nasce in lui, spontaneamente, già durante la lettura, la figura del pastore solitario che esprime nel canto la sua nostalgia (II). Se Teocrito (XI, 12) dice che le greggi di Polifemo rientrano da sole all'ovile la sera (perché il pastore dimentica ogni cosa per il canto), Virgilio trasforma questa scena in un quadro dell'Età dell'Oro, quando gli animali, senza che il pastore avesse bisogno di accudirli, ritornavano da soli a casa al tramonto (IV, 21). Oppure Virgilio legge in Teocrito che durante le ore meridiane le lucertole dormono nelle siepi spinose: e ciò viene detto meravigliandosi che qualcuno si trovi per strada a quell'ora, "quando anche le lucertole fanno la siesta" (VII, 22); ma in Virgilio un pastore infelice in amore canta: "Mentre gli animali cercano ombra e frescura, e le lucertole si nascondono nelle siepi di spino, io devo sempre cantare del mio amore" (II, 8). La saggezza naturale degli animali si trasforma dunque in felicità. In Teocrito, in una scherzosa preghiera a Pan, troviamo: "Se non esaudirai la mia preghiera, possa tu pascolare il gregge d'inverno nella fredda Tracia presso l'Ebro, e l'estate poi presso gli Etiopi nell'estremo Sud" (VII, 111 sgg.). In Virgilio Gallo si lamenta: "Contro il mio amore infelice nulla mi giova, né se in pieno inverno bevo acqua dell'Ebro ed erro sotto la neve della Tracia, né se le pecore degli Etiopi pascolo, sotto il segno del Cancro", cioè nella più calda estate (X, 65 sgg.). Dalla severa minaccia di punizione al dio pastorale, passiamo quindi al dolore dell'amante infelice che va errando per il vasto mondo, e che nessuno strapazzo libera dal suo tormento. Virgilio trasforma i motivi teocritei così tanto che quasi il lettore non se ne accorge; non a caso è soltanto molto tardi che si è compresa

l'importanza del passo compiuto nelle *Bucoliche*, il suo superamento dell'arte giocosa tipica del poeta ellenistico. Virgilio, mentre legge Teocrito – il poeta greco così ammirato e apprezzato – ne trae le immagini che vede già, senza volerlo, con gli occhi di un nascente classicismo, riavvicinandosi sempre più alla serietà e al *pathos* della poesia greca classica. Virgilio non ha voluto essere originale, ha preferito trasformare Teocrito in ciò che riteneva fosse puramente greco: ed è così che ha scoperto l'Arcadia, senza davvero cercarla, e tantomeno senza vantarsene, al punto che difficilmente ci rendiamo conto che è stato lui a scoprirla, e di che cosa significhi questa scoperta.

Il ritorno di Virgilio all'arte classica, nelle *Bucoliche*, si rivela innanzitutto in questo: che le sue poesie non sono, come quelle di Teocrito, brevi scenette di vita, ma opere d'arte ordinate ed elaborate;[6] i motivi si dispiegano e poi si smorzano, le poesie hanno punti culminanti e pause; e, come spesso avviene, quest'arte classicistica è in tali aspetti formali più ricercata e precisa della stessa arte classica. Grazie forse al naturale senso dei Romani per la severità costruttiva, nel classicismo dell'era augustea l'architettura delle composizioni poetiche è di una rifinitura perfetta.

Questa perfezione formale della poesia ci dimostra che l'opera d'arte acquista in misura sempre crescente una propria esistenza indipendente. La poesia non è più legata a una determinata situazione, a una determinata cerchia di ascoltatori e di lettori, né a un qualche fatto reale della vita. L'opera letteraria si rende autonoma, diventa un mondo a sé, diventa assoluta, ossia sciolta da tutto quanto non sia arte o letteratura.[7] Nella sua forma conchiusa, nella sua bellezza, nella sua armonia, la poesia diviene, per la prima volta nella letteratura occidentale, un "oggetto di bellezza" che è fine a sé stesso.

Nello svolgersi delle *Bucoliche* Virgilio si avvicina quindi sempre più alla grandiosità e alla severità del classicismo, ma gli oggetti a cui conferisce grandiosità e serietà inutilmente li si cercherebbe nei poeti greci. Se un po' alla volta si libera dai limiti relativa-

mente ristretti del mondo pastorale teocriteo, non sono tuttavia grandi imprese e alti destini quelli che rappresenta nelle *Bucoliche*; l'oggetto di questa poesia non consiste in veri e propri *avvenimenti*: si preoccupa piuttosto di rappresentare ed esaltare *situazioni*. E non sono certo le situazioni celebrate dalla lirica greca arcaica, cioè occasioni particolari che elevano gli uomini sopra la vita di ogni giorno; è proprio la vita quotidiana quella che Virgilio descrive. L'Arcadia è il paese di un'idealizzata vita quotidiana. Le occupazioni giornaliere, familiari, il continuo contatto con le stesse cose, la vita tranquilla sul suolo natio: tutto questo Virgilio lo avvolge del suo sentimento. Ma questa tranquilla vita di ogni giorno è qualcosa di perduto. Quest'amore per le cose intime è un fatto più di nostalgia che di felicità. In questo luogo dove monti e alberi partecipano al dolore dell'amante infelice (motivo, questo, che Virgilio ha tratto dal mito di Dafni), dove l'animale e l'uomo sono uniti da una reciproca fiducia e dove i pastori cantano ispirati dal sentimento, in quest'Arcadia, le cose non si valutano secondo il loro valore pratico, né gli uomini dalle loro azioni o dalle imprese: l'elemento poetico di questa poesia è ciò che commuove l'animo, ciò che tocca il delicato sentire.[8] Appare qui una nuova forma di amore.

Ma in questo mondo sentimentale s'inserisce anche la Storia contemporanea, l'attualità. Gli eventi contemporanei assumono, nel corso della poesia pastorale di Virgilio, una parte sempre più preponderante. A un osservatore superficiale può sembrar strano che in questa poesia arcadica, così lontana dal mondo reale, l'attualità e la politica abbiano più importanza che in quella di Teocrito, per molti aspetti più vicina alla realtà della prima. Si è fatto l'esempio dei poeti greci arcaici, come Alceo e Solone, per dimostrare che Virgilio si rifà alla poesia greca classica anche quando accoglie nella sua poesia l'elemento politico. Ma in Arcadia la politica si configura in maniera tutta particolare. Virgilio non prende parte attiva alla lotta politica del giorno, non è un uomo di Stato come Solone, né un partitante come Alceo, non segue un particolare programma politico. In lui il mondo politico si ricolle-

ga direttamente a rappresentazioni mitiche, e più nettamente che mai si rivela qui quell'intreccio di realtà e mito che è caratteristico di ogni Arcadia.

Laddove Virgilio introduce per la prima volta elementi politici attuali nella sua poesia pastorale, cioè nella prima egloga, leggiamo che un pastore acquista la sua libertà, mentre un altro, per la distribuzione delle terre ai veterani, viene scacciato dai suoi beni aviti: tutto ciò appare così immerso nel mondo del sentimento, che il fatto reale si dissolve. Che un pastore debba abbandonare le patrie terre è considerato una fatale conseguenza del disordine dei tempi; che un altro riesca, ancora in tarda età, a costruirsi una vita tranquilla, è conseguenza dell'azione di un dio salvatore, che gli è apparso nella grande Roma e che è venuto a metter fine ai travagli e al disordine dell'esistenza umana. Quando Virgilio parla degli avvenimenti del tempo, il suo giudizio è determinato dal sentimento che riempie di sé tutta l'Arcadia: da un senso di nostalgia per la pace e per la patria; e dove, più tardi, si esprime in modo ancor più chiaro la sua aspirazione politica, cioè nella quarta egloga, essa spicca subito il volo verso l'Età dell'Oro, e si riallaccia a speranze escatologiche.

Questi sogni del poeta danno della Storia un'interpretazione che risponde a molte speranze del tempo: dopo gli insanabili travagli della guerra civile, l'aspirazione alla pace era, nei migliori uomini del tempo, il sentimento predominante. Solo entro questi limiti si può parlare di politica e di attualità nei versi di Virgilio, ed è significativo che abbia espresso, quando Augusto aveva appena fatto il suo ingresso nella vita politica di Roma, quell'aspirazione alla pace che sarebbe stata realizzata proprio da Augusto. Così Virgilio ha largamente determinato l'ideologia politica dell'era augustea, e così le sue *Bucoliche* hanno esplicato un'importante influenza politica e storica. È particolarmente notevole l'influenza che queste hanno avuto sulla poesia giovanile del secondo grande poeta dell'età augustea, cioè su Orazio e sui suoi *Epodi*.[9] Ma non bisogna dimenticare che Virgilio trascura elementi essenziali della

politica, non coglie che un lembo della sua vasta tela. Quando, nella quarta egloga, si attende dalla nascita di un fanciullo il sorgere di un'era felice, spera semplicemente in un miracolo; dunque lascia fuori del suo campo d'osservazione, e di proposito, ciò che coinvolge la politica nella vita terrena, e che pure rientra necessariamente nel suo campo d'azione: l'obbligo di servirsi del potere per raggiungere i suoi scopi. Il pensiero politico si spezza così in ideologia e *Realpolitik*, e ne risulta il pericolo che ciascuna di loro vada per la propria strada senza troppo preoccuparsi dell'altra. D'altra parte Virgilio ha dato la possibilità di coltivare una poesia e un pensiero politico anche a coloro che non svolgono attività in questo senso – ma naturalmente solo fintantoché ciò potesse spianare la via a chi invece prende parte attiva alla vita politica, appoggiarne l'azione e fornire loro i pensieri. Poco spazio resta quindi per i progetti personali, e tantomeno per un atteggiamento di opposizione.

Già una volta presso i Greci, in tempi di decadenza politica, la politica si era divisa in teoria e prassi. Platone, che muoveva da veri interessi politici e che, per la sua posizione sociale e per naturale inclinazione, era portato a esplicare un'attività di uomo di Stato, non aveva trovato nella democrazia di Atene nessuna possibilità di azione, in quanto disapprovava il modo in cui si svolgevano le cose nello Stato realmente esistente: con rassegnazione doveva constatare che nello Stato costituito non c'è posto per chi abbia a cuore la giustizia. Così era emigrato nella sua Accademia, nelle "Isole dei Beati", dove era possibile vivere secondo "giustizia" – anche se soltanto nel pensiero. Platone urtava contro qualcosa che fa parte di ogni politica: quegli ostacoli, nemici dello spirito, che si oppongono all'attuazione dello Stato perfetto, ovvero l'ingiustizia, la passione e l'avidità del potere, mettono continuamente in movimento il suo pensiero, mentre la preoccupazione di trovare una soluzione a questi problemi lo mantiene sempre in contatto con la realtà e lo spinge a domandarsi che cosa sia il giusto, il buono, il sapere in questo campo. Così nelle "Isole dei Beati",[10] cioè nella filosofia, a cui è sospinto, si ragionerà con obiettività e

rigore, e con chiarezza si distingueranno le cose.

Virgilio invece evita l'asprezza e il male, lascia le cose come stanno e, quando si allontana verso l'Arcadia, la sua tristezza per il disordine dei tempi è senza speranza, anzi senza desiderio di portarvi mutamento. Non è il suo pensiero o la sua volontà, ma il suo sentimento, che aspira a un tempo migliore. Così, spinto dalla nostalgia, fugge da questo mondo inquieto, e non sogna uno Stato giusto, bensì la pace idillica, dove tutto convive familiarmente, l'Età dell'Oro, dove il leone e l'agnello abitano fiduciosamente insieme, dove tutti i dissidi si compongono e tutto si ricongiunge in un vasto sentimento d'amore. Soltanto un miracolo poteva far nascere qualcosa di simile – un miracolo che vide più tardi realizzarsi nell'opera di Augusto, mentre componeva le sue *Georgiche*: Augusto ridonò all'Italia tranquillità, ordine e pace. Virgilio si riavvicinò così al mondo politico, in quanto i suoi sogni arcadici sembravano realizzarsi, laddove Platone dovette attenuare in molti punti la sua critica allo Stato costituito senza però mai giungere a una conciliazione con la realtà politica. Perciò Virgilio si guardò prudentemente dal toccare i più spinosi problemi della politica, ed è pure improbabile che questi abbiano raggiunto davvero il suo orecchio sognante.

Persino nella sua ultima grande opera, in cui l'azione politica ha una parte tanto più importante, Virgilio tratta la vicenda in relazione alle sue speranze metafisiche: i travagli e i vagabondaggi di Enea hanno un significato profondo, perché la mano divina guida alla fine ogni cosa verso l'ordine e la pace, verso una nuova Età dell'Oro. Questa meravigliosa direzione e disposizione dall'alto viene rappresentata con i mezzi dell'antica epopea greca. Ma se nell'*Iliade* e nell'*Odissea* gli dèi determinano ogni avvenimento, questi agiscono però secondo simpatie o antipatie personali, anzi, secondo motivi tanto personali, che già nell'antichità molti ne rimanevano urtati: Virgilio non poteva certo accogliere l'intervento divino in questa forma. Nell'*Eneide* si realizza un piano cosmico in cui rientra ogni singolo evento e a cui si adattano persino gli

dèi. Il destino di Omero, la Moira, prevede che neppure gli dèi possano impedire che gli uomini muoiano, siano pure i loro favoriti o i loro discendenti; invece di un'idea più alta, secondo cui gli dèi dovrebbero guidare la sorte dei Troiani e dei Greci, Omero non sa nulla. Gli dèi non agiscono diversamente da un uomo sano, spinto dai suoi impulsi vitali, tanto naturale è qui anche il soprannaturale. Virgilio invece conosce un senso più profondo della Storia: Giove guida Enea in modo che più tardi l'Impero romano possa giungere allo splendore dell'età augustea.

Il sogno di un'Età dell'Oro è antico come la riflessione dell'uomo sull'andamento del mondo – sia che l'uomo, sperduto in questo mondo, immagini l'età aurea come luminoso inizio della Storia o come Paradiso, sia che l'aspirazione umana la ponga come una meta, alla fine della Storia. Mai però prima di Virgilio, né nella poesia greca né in quella romana, questo mondo sognato s'intreccia così intimamente alla realtà storica come nell'*Eneide* o anche prima nelle *Bucoliche*.[11]

È in fondo un rapporto lirico con il mondo che porta Virgilio a cercare ciò che è intimo e familiare, ciò che tocca il sentimento; ma non trovandolo più, come Saffo, nella realtà che lo circonda, lo cerca in una sfera lontana dalla cruda realtà, sia perché il mondo è diventato per lui troppo rozzo ed empio, sia perché (che è poi la stessa cosa considerata dal lato opposto) sono cresciute le sue esigenze nel campo dell'anima. Così cerca il suo ideale nell'Arcadia, e arcadico-idillico è, in fondo, anche il mondo epico-eroico dell'*Eneide*, nel quale si realizza la sua aspirazione a una vita che abbia senso e ordine.

Ma intanto nasce – ed è questa per la storia dello spirito la cosa più importante nelle opere di Virgilio – una concezione totalmente nuova della poesia. A innumerevoli poeti occidentali Virgilio ha insegnato a sentire la propria missione di poeta come lui per primo l'aveva sentita, e ciò ha determinato in modo essenziale anche il modo di poetare.

Nella decima egloga, che come nessun'altra (l'abbiamo già vi-

sto) ci introduce nel mondo arcadico virgiliano, entra in scena il poeta Gallo, poiché il poeta è l'unico mortale che abbia accesso fra i pastori arcadici, anch'essi poeti a loro volta. È vero che non possiamo dedurre con sicurezza dalle parole di Gallo la concezione virgiliana del poeta, né apprendere dai suoi versi che cosa costituisca per Virgilio l'essenza della poesia. C'è infatti un antico grammatico che ci assicura che Virgilio ha riportato i versi del suo amico Gallo per intero: e tuttavia è possibile dimostrare anche che molto appartiene a Virgilio.

Quando Pan dice a Gallo: "Amore non si cura delle lacrime dell'amante infelice", questi risponde: "Ma voi Arcadi canterete il mio dolore. Oh come dolcemente poseranno le mie ossa, se il vostro flauto canterà un giorno il mio amore", e nella sua fantasia si figura come sarebbe felice la sua vita, qui, presso le fresche fontane, sui morbidi prati, nel bosco di Arcadia con la sua amata Licoride, se questa non avesse seguito un altro alla guerra. In tutta la poesia greca non saprei trovare un esempio di così sentimentale abbandono al pensiero della morte. Certo, dal tempo di Saffo avviene di frequente che un innamorato infelice desideri la morte; da tempi ancor più remoti, è di consolazione al morente il pensiero che il suo nome continuerà a vivere nella canzone; che al morto sia dovuto il lamento e il compianto dei suoi è pure credenza antichissima – ma qui, per la prima volta, un uomo immagina come sarà compianto per la sua infelicità, e trova in questo pensiero soddisfazione. Certo, era già intimo desiderio di Saffo quello di essere unita, in comunità di pensieri e di sentimenti, a coloro che le erano vicini – ma questo sentimento era rivolto verso l'esterno, era legato al ricordo di cose belle, di feste vissute insieme e così via; Gallo invece si abbandona al compiacimento di sé, gode che altri pensino appassionatamente a lui, sogna quella piena realizzazione che non ha potuto trovare nella vita né nella felicità. E questo suo atteggiamento è diverso anche da quello dell'eroe tragico del dramma greco che mette in mostra il suo dolore e chiede compianto – come Prometeo che incatenato alla roccia grida: "Vedete la mia pena!". Questo personaggio della tragedia vuole infatti che

altri vedano nella sua sorte le conseguenze tragiche della sua lotta contro le potenze del mondo: non si compiace della propria fragile debolezza, ma si offre ad esempio delle indegnità che accadono al mondo.

Si potrebbe supporre che Virgilio abbia tratto da perduti modelli ellenistici questa forma di compiacimento di sé caratteristica della figura di Gallo nella decima egloga, e si potrebbe forse fare la stessa obiezione a proposito di molte cose che abbiamo presentato come scoperta di Virgilio. E in verità bisogna sempre tener presente la possibilità che un dato motivo sia già stato familiare alla tarda poesia ellenistica, che è per noi quasi completamente perduta. Ma questo motivo affiora già, in germe, in una delle prime egloghe di Virgilio: nella quinta Mopso canta la morte di Dafni e dice che Dafni avrebbe desiderato per sé l'epigrafe: "Io sono Dafni dei boschi, noto di qui alle stelle, il pastore delle belle greggi, e più di loro io stesso bello". Qui Virgilio prende lo spunto da Teocrito, che però, a proposito di Dafni, dice tutt'altro: "Io sono quel Dafni che pascolava i buoi; Dafni, che i tori e le mucche qui abbeverava" (I, 120). Teocrito quindi ci dà una pura descrizione realistica. L'accenno alla propria gloria e alla propria bellezza, e il sentimentale compiacimento di sé che ne deriva, è un'aggiunta di Virgilio: è un elemento nuovo e specificamente virgiliano, poiché nulla di simile troviamo nelle poesie ellenistiche,[12] e neanche in Catullo, in cui affiora tutt'al più qualcosa come un sentimento di autocommiserazione. Gallo giunge persino a immaginare come gli altri canteranno di lui con sentimento. Anche questa forma di consolazione arcadica è un evadere dalla vita, un rifugiarsi nel mondo della sensibilità: non soltanto il poeta Gallo ha un delicato sentire e soffre per il contrasto fra le sue aspirazioni colme di sentimento e quello che la vita gli può dare, ma si augura altresì che la sua sensibilità venga accolta con pari sensibilità. È questa la speranza che ripone nell'Arcadia, in questo paese sognato, poco male se non vi troverà un'idillica felicità pastorale.

Gallo apostrofa poi la sua amata lontana: sono questi i versi ri-

presi alla lettera dalle elegie di Gallo – un centone davvero ingegnoso,[13] in cui si estrapola dai distici ciò che si può adattare agli esametri virgiliani e che ha nell'insieme un senso unitario. Continua allora con altri versi che invece appartengono senza dubbio a Virgilio, e non è soltanto il senso della poesia che ce ne conferma l'appartenenza; incontriamo qui di nuovo reminiscenze di Teocrito, caratteristiche delle egloghe: "Ai miei versi composti secondo il modello di Teocle di Calcide,[14] cioè alle mie *Elegie*, darò ora la forma pastorale teocritea. Voglio portare la mia infelicità nei boschi, fra le caverne delle belve, e incidere il nome della mia amata sulla corteccia degli alberi. Nei monti dell'Arcadia voglio vivere fra le ninfe, e cacciare cinghiali feroci". Comporre poesia arcadica significa dunque per Gallo *vivere* alla maniera arcadica – e la vita arcadica si svolge lontana dal traffico della vita umana. Già il vecchio Esiodo si era rifugiato con le sue greggi nella solitudine dei monti e presso l'Ippocrene, fonte dell'Elicona, era stato a colloquio con le Muse. Ma Esiodo è un vero pastore: con le sue greggi sale per davvero sulla montagna deserta, e crede veramente che le Muse l'abbiano chiamato alla poesia; queste gli sono apparse in persona e gli hanno assegnato il suo compito. Per lui la vita pastorale è dunque una dura e amara necessità, non un'esperienza romantica sentimentale. Che Gallo, nei versi appena citati, esprima il desiderio di cacciare cinghiali, non è giustificato soltanto dal fatto che il pastore è al tempo stesso anche cacciatore, cosa alla quale Virgilio accenna già nelle sue prime egloghe (II, 29; III, 75; VII, 39): c'è dell'altro. Gallo non si limita al desiderio di cacciare, ma immagina la caccia sulle montagne coperte di ghiaccio, fra le rocce e nei boschi, in maniera patetica: la caccia dovrà infatti aiutarlo a guarire dal suo amore. Una cura davvero strana. Più naturale ci appare la cosa quando Teocrito dice che l'unico mezzo contro l'amore infelice è il poetare e il cantare (II, 1 e 17); di certo sono molti di più gli uomini che hanno fatto ricorso a questa medicina, piuttosto che andare a caccia di cinghiali. Virgilio segue qui una reminiscenza letteraria: nel suo *Ippolito* Euripide ha rappresentato l'amore di Fedra per il figliastro Ippolito, un cacciatore,

che di amore non vuole sapere proprio nulla, e Fedra, nel suo delirio, immagina di salire sui monti a caccia (vv. 215 sgg.).[15] Non resta ora che esaminare come anche nella conclusione del discorso di Gallo siano i motivi della poesia classica greca a conferire grandezza e dignità all'espressione del sentimento.

Che tipo di poeta ci presenta qui Virgilio? E che tipo di poesia? Da dov'è che il poeta ricava i suoi versi? Non sta che fantasticando: i suoi sono sogni. Si abbandona ai pensieri e alle aspirazioni, e le esprime così come gli passano, fluttuando, nell'animo. Presso i poeti augustei, i più giovani contemporanei di Virgilio, succede spesso che il poeta si abbandoni ai propri sentimenti in mezzo alla natura solitaria; se per noi i sogni e le fantasie poetiche sono parte essenziale del carattere del poeta, è con una certa meraviglia che ci rendiamo conto che questa figura di poeta è nata soltanto in questo momento, nell'Arcadia scoperta da Virgilio.

Esiodo, che pascola il gregge sui solitari pendii del Parnaso componendo poesie, non si abbandona mai alla fantasia, ma è ispirato dalla divinità. E questo non è un semplice modo di dire, un modo di esprimere in forme diverse una stessa identica cosa, interpretandola ora in senso religioso, ora in senso psicologico. È la cosa stessa a essere diversa, anche se in epoche più tarde tali concezioni finiranno per confondersi e intrecciarsi in diversi modi. Quello che le Muse dicono a Esiodo e che Esiodo trasmette agli uomini concerne da vicino la vita reale, si risolve in indicazioni pratiche riguardanti il lavoro dei campi e le norme di vita onesta, oppure rivela le forze divine che agiscono nella natura e sull'uomo. Le Muse gli assegnano il compito di annunciare "il futuro e il passato" (*Teog.*, 32), e lui vuol dire a Perse "il vero" (*Op.*, 10).

Quando in seguito, alla fine del periodo arcaico, crebbe la convinzione che il poeta non stesse comunicando tanto una conoscenza divina acquisita per ispirazione, quanto piuttosto una conoscenza umana acquisita attraverso il proprio sforzo spirituale, si concepiva tuttavia quest'atto poetico in termini di "invenzione",[16]

non come il frutto di un'immaginazione creativa.[17]

Nella sua *Poetica* Aristotele si chiede fino a che punto sia permesso al poeta inventare, cosa che tuttavia, a causa del suo legame con il mito, gli è concessa soltanto in limitata misura.[18] E anche quando la tragedia attica rinuncia alla pretesa di imitare "ciò che è reale" per mettersi alla ricerca di una verità "più profonda",[19] il poeta non si arrende affatto alla "fantasia". Euripide, che trasforma gli antichi miti alla propria maniera, compone poesie meditando solitario nella sua caverna presso il mare, e nel farlo somiglia più a un filosofo che non a un Gallo che in Arcadia si abbandona alla fantasia. È pur vero che cerca di andare a fondo di determinate cose, di determinati "problemi" (sì, possiamo già dirlo), e per rappresentarli crea, in determinate circostanze, nuove situazioni; ma anche quando inventa motivi per creare situazioni teatrali di effetto, non si lascia trasportare da sogni, fantasie o sentimenti. Il pensiero vigile, la riflessione e l'attività cosciente sono parte essenziale di questa poesia. E anche quando i poeti ellenistici danno vita a qualcosa di nuovo, neppure tale novità nasce dall'ispirazione divina come nei tempi antichi, né dalla fantasia poetica come in Arcadia, bensì dall'invenzione, sorretta dal gusto e dallo spirito. Anche qui la conoscenza dell'arte, l'elemento razionale quindi, ha tanta parte nella creazione che l'oscuro flusso dell'inconscio non costituisce ancora una caratteristica della creazione poetica. La fantasia poetica regna presso i Greci soltanto nel campo del burlesco – come nella commedia di Aristofane o nei drammi satireschi.

Certo è che nelle sue opere più tarde, nelle *Georgiche* e nell'*Eneide*, Virgilio non ha più seguito la via che aveva scoperto. Su questa nuova via arcadica troviamo invece i suoi più giovani contemporanei; pure Tibullo vi passa come in sogno, lasciando fluttuare l'onda delle sue delicate immagini.

Circa seicento anni prima di Virgilio era nata nei primi lirici greci la coscienza che l'uomo ha un'"anima". Per la prima volta avevano attribuito al sentire umano quelle proprietà caratteristi-

che che lo distinguono fondamentalmente dalle prestazioni degli organi fisici: avevano osservato che questo sentire non consiste in un intervento della divinità o in una qualche reazione, ma era qualcosa di molto personale, che appartiene al singolo e che dal singolo scaturisce; avevano scoperto inoltre che sentimenti, ricordi e opinioni possono servire da legame fra uomini diversi, e infine che il sentire può avere in sé tensione e dissidio; si rivela così l'intensità dell'anima e la sua particolare dimensione: la "profondità".[20] Sono questi i tre motivi fondamentali del mondo dell'anima che Virgilio sviluppa, dandone una nuova interpretazione. La spontaneità dell'anima diventa in Virgilio quel continuo scaturire e fluire d'immagini che è proprio del sogno e del fantasticare poetico. Il sentimento che s'irradia dal singolo, abbracciando e unendo uomini diversi, si trasforma in Virgilio in quell'aspirazione alla pace, in quell'amore per la patria terra che rende partecipi del sentimento anche l'animale, l'albero e il monte. E infine il contrasto e la profondità del sentire si trasforma nella coscienza che ha l'anima sensibile e sofferente di essere esposta come una cosa delicata e vulnerabile alla rude grossolanità del mondo.

Più tardi Virgilio stesso sentì forse come una debolezza l'abbandonarsi a tali atteggiamenti sentimentali, ma le tre caratteristiche dell'anima che si erano rivelate in lui sotto un nuovo aspetto – l'atteggiamento poetico-sognante, il sentimento d'amore che tutto abbraccia e la sensibilità dolorosa – puntano già a un lontano futuro, e non sarà soltanto per la predizione della quarta egloga che il Medioevo vedrà in Virgilio un precursore del cristianesimo.

In Arcadia, insieme alla nuova consapevolezza dell'anima, sorge nel poeta anche una nuova coscienza di sé. Certamente Virgilio era troppo modesto per vantarsi della sua missione di poeta, ma il modo in cui rappresenta Gallo nella decima egloga ci lascia intendere in che cosa per lui consistessero la superiorità e la natura particolare del poeta: se il poeta prende posto fra le divinità e trova partecipazione nella natura è perché possiede una sensibilità

più profonda degli altri uomini, e per questo soffre più degli altri a contatto con le asperità del mondo. Anche se Virgilio non ne parla esplicitamente, possiamo dire che questo pensiero, così importante per la poesia moderna, si affaccia qui per la prima volta. Al principio della sesta egloga Virgilio espone il programma della sua poesia, guardandosi bene, com'è solito fare, dal tessere le lodi di sé stesso e della sua arte: ricollegandosi a Callimaco, dice di non voler trattare la grande epopea (cosa che tuttavia farà più tardi) e che intende limitarsi alla delicata arte delle poesie brevi. Ma ecco che, all'improvviso, si lascia sfuggire un pensiero che è tutto tranne che callimacheo: esprime cioè la speranza che, per quanto le cose di cui canta siano insignificanti, qualcuno tuttavia possa leggere i suoi versi "preso d'amore", *captus amore*. È proprio questa partecipazione sentimentale a contraddistinguere il poeta, che a sua volta cerca di comunicarla al lettore.

Più consapevole della propria importanza risulta Orazio. Fin dalla prima delle *Odi*, che da subito proclama la dignità della sua missione di poeta, ci rendiamo conto che tale concezione affonda le radici nell'Arcadia virgiliana: "Me porterà l'edera, ornamento alla fronte del poeta, fra gli dèi del cielo, me il fresco boschetto e i leggeri cori delle ninfe e dei satiri distingueranno dal popolo [...]. Se tu mi poni fra i grandi poeti, toccherò con la fronte le stelle". Il fresco bosco è il bosco arcadico: e là, distinto dagli uomini comuni, il poeta s'incontra con gli esseri divini del mito greco. Il poeta è più degli altri vicino agli dèi. Dopo che Mopso, nella quinta egloga virgiliana, ha cantato la morte di Dafni, Menalca (che alla fine si rivela essere lo stesso Virgilio) lo apostrofa "tu, poeta divino": con queste parole Virgilio si rivolge nella decima egloga a Gallo, traducendo un'espressione omerica. Ma se in Omero il cantore, o anche l'araldo, è detto divino, ciò significa semplicemente che è sotto la particolare protezione degli dèi, *non* che la superiorità dello spirito e dell'anima conferisca un particolare valore individuale al poeta. Virgilio pensa invece, come il contesto dimostra, che la poesia fa del poeta un essere sovrumano. In greco si poteva chiamare Omero cantore divino,[21] mentre in Teocrito ad esempio

si fa riferimento a un pastore del mito con le parole "divino Komatas" (VII, 89), ma non accade mai che un poeta si rivolga a un altro chiamandolo "poeta divino". Né il culto per l'amicizia né quello per la poesia ha fatto mai assumere un tono così alto, neppure nella cerchia di Catullo.[22]

Perché Orazio consenta proprio al poeta tanta fierezza per la sua missione è una domanda a cui è difficile rispondere, e forse addirittura indiscreta. In questa prima ode, che ci fa conoscere il programma della sua poesia, si attiene grosso modo a quel noto schema della lirica greca arcaica (nello specifico si introducono concetti ellenistici, ma qui la cosa non ha importanza): uomini diversi cercano valori diversi, e ognuno crede che la propria meta abbia più valore delle altre. Quando Orazio dice che qualcuno aspira all'onore, alla potenza, alla ricchezza, al piacere, la cosa è comprensibile; ma perché gli sembra cosa tanto più grande essere un poeta famoso? In un altro passo, altrettanto di rilievo, al principio cioè delle Odi romane, Orazio viene di nuovo a parlare della missione del poeta: "Odio il popolo volgare[23] e lo tengo lontano. Conservate un sacro silenzio! Canti non ancora uditi io canto, vate delle Muse, alle fanciulle e ai giovinetti". Ecco che tornano a combinarsi diversi motivi della tradizione. Quando Orazio chiama sé stesso "sacerdote delle Muse" si sta riallacciando alla primitiva concezione greca per cui il poeta è ispirato da queste divinità; non risulta tuttavia che un Greco abbia mai parlato di "sacerdoti delle Muse".[24] Pindaro si definisce talvolta "profeta delle Muse", ma con ciò vuol dire semplicemente che diffonde la loro parola divina. Orazio vi introduce l'idea di un mistero da custodire nel silenzio. Ma come può accordarsi il servizio sacerdotale delle Muse con il disprezzo per il popolo comune, visto che le Muse al poeta altro non dicono se non quello che dovrà diffondere? E come può d'altra parte colui che è al servizio delle Muse essere fiero di rivelare qualcosa di suo e di nuovo, se in fondo non fa altro che trasmettere la loro parola? L'orgoglio di far conoscere qualcosa di nuovo e di finora non detto, i primissimi poeti greci lo conoscono

in forma davvero limitata; è soltanto quando contrappongono un valore nuovo ai valori generalmente riconosciuti – dunque soltanto nel giudicare qualcosa di oggettivo – che questi si sentono in contrasto con gli altri uomini, e ciò avviene senza alcuna enfasi religiosa e senza odio verso il popolo comune.[25] L'orgoglio di avere una propria opinione appare per la prima volta in Esiodo, che sa di essere più saggio dei "pazzi e dei crapuloni" (*Teog.*, 26), e in forma più evidente nella prosa di storici come Ecateo e di filosofi come Eraclito: abbiamo qui la fierezza dell'uomo pensante che non segue le credenze sciocche della massa, ma è in grado di annunciare qualcosa di più vero, raggiunto attraverso la ricerca e la riflessione. Quanto più forte è l'influenza di idee religiose (come in Parmenide e in Empedocle), e tanto meno si fa sentire il disprezzo per l'uomo comune – mentre la denuncia della stoltezza altrui (per esempio in Ecateo) si accompagna alla negazione razionalistica delle concezioni religiose.

Solo Callimaco ha introdotto nella poesia quell'atteggiamento di orgoglioso distacco dalla vita comune che ci è stato rivelato soprattutto dal prologo degli Aitia: non vuole passare per la larga via maestra della massa, ma seguire un sentiero suo, anche se stretto.[26] Callimaco non pretende tuttavia di rivelare nuovi valori e verità, e perciò nulla gli è più alieno di un tono profetico: trova piuttosto il suo orgoglio nel raffinamento della poesia, nella squisitezza della forma artistica. Ma come si accorda questo carattere di esclusività dell'arte con il tono sacerdotale? E come si accorda con un altro motivo, che pure si rivela al principio dell'ode romana, cioè con l'atteggiamento del maestro?[27] Soltanto nel Quinto secolo a.C. si comincia ad affermare che il poeta è il maestro del popolo:[28] e tuttavia nessun Greco si è mai presentato in una veste così solenne di maestro alle fanciulle e ai giovani – e ancor meno come un maestro che odia la plebaglia.

L'indiscreta domanda che ci siamo posti, ovvero perché Orazio fosse così fiero della propria missione poetica, non trova risposta in questa parte programmatica della sua poesia – o meglio, trova

troppe risposte che, interpretate alla lettera, finiscono per annullarsi a vicenda. Si sente ispirato dalle Muse come custode dei misteri dell'arte, come rivelatore di una nuova poesia e come educatore della gioventù: ma nessuno di questi motivi può essere preso, di per sé, davvero sul serio. Mentre nella poesia greca queste singole immagini sono realmente vive, o in altre parole, significano quello che dicono, in Orazio diventano meno vincolanti: dei veri e propri simboli. Reminiscenze greche di ogni genere gli servono a presentare la sua missione poetica come qualcosa di nobile e di serio, ma questa solennità di atteggiamento alla fin fine non ci dice alcunché sulle intenzioni dell'autore. E se effettivamente delle intenzioni ci fossero, sarebbero allora qualcosa di davvero nuovo, di difficile, forse addirittura (come le interne contraddizioni sembrano indicare) di problematico. Orazio non parla dell'Arcadia, eppure si capisce che pure lui vive in un mondo accessibile soltanto al poeta, mentre è chiuso ai comuni mortali.[29] Il poeta romano cerca questo paese come uno straniero fra gli uomini, e trova ciò che ha per lui valore e significato nel mondo della cultura e della letteratura greca. È inevitabile allora che queste immagini greche perdano quella relazione con la realtà che in greco avevano: le Muse non sono più esseri divini, il sacerdote non è più un vero sacerdote, il culto dei misteri non è un vero culto dei misteri, e il maestro non ha veri discepoli. Ogni cosa assume un significato metaforico, e in questo mondo letterario, come in Arcadia, nulla va preso alla lettera. Elementi mitici e reali interagiscono fra loro: le cose nominate non sono più allo stesso tempo esistenti e significative, ma soltanto significative. L'arte si trasforma in allegoria, e diventa il regno dei simboli.

Accanto al mondo degli oggetti prende posto il mondo dell'arte. Certo, anche la poesia greca ha avuto allegorie e simboli, ma questi, in confronto, non sono affatto problematici. Quando un poeta greco parla di Efesto per indicare il fuoco, una frase come "Efesto distrugge una città" è decisamente innocua: si credeva davvero che fosse un dio a infuriare in questo elemento. L'illuminismo dimostrò invece che gli dèi non esistevano e che con Efesto

si voleva "significare" il fuoco; di reale non c'era che il fuoco di per sé. Allo stesso modo si poterono "spiegare" anche gli altri dèi. L'arte poetica, del resto, insegnava che il poeta doveva rappresentare le cose in forma viva, e che perciò era più bello e più poetico parlare di Efesto anziché del fuoco. Alla base di questo uso "metonimico" dei nomi degli dèi c'erano dunque, da una parte, il pensiero razionalistico, e dall'altra la teoria poetica e l'esigenza di ornamenti stilistici. Per il poeta greco che crede, il nome mitico si riferisce a qualcosa di reale; per quello che non crede diventa un mezzo stilistico, o serve al gioco poetico. I Romani, con questi nomi, si creano invece la loro Arcadia, cioè la terra dello spirito e della poesia. È vero che già nella tragedia attica, in cui il mito non viene più narrato ma soltanto messo in scena, emerge una frattura tra il reale e il pensato, e la vicenda rimanda a un senso al di fuori di sé, a qualcosa di spirituale, non direttamente esprimibile, di problematico; ma le figure della tragedia attica non sono allegorie, poiché sono sempre intese come esseri pienamente vivi. Se la rappresentazione scenica non intende più far passare i miti per Storia, e se abbandona l'imitazione del fatto mitico per porre invece in rilievo i motivi spirituali dell'azione, queste figure tuttavia non perdono il contatto con la terra. E se le figure del dramma non vengono più considerate "reali", si tende tuttavia a farle apparire come "possibili", e quanto più incerta diventa la fede nella realtà del mito, tanto più impegno mette la poesia nel conservare almeno l'apparenza della realtà, attraverso il realismo e il verismo psicologico. Ma l'allegoria non ha queste esigenze d'"illusione" e di apparenza: una figura è soltanto la portatrice di un particolare significato. In Virgilio le ninfe e le Muse, Pan e Apollo impersonano la vita idillica dell'Arcadia, la sua natura pacifica e la poesia piena di sentimento che è la ragione di vita di quei pastori.

Ne risultano, per così dire, forme ridotte degli antichi dèi: spogliati dell'elemento primitivo, rimane loro un'idealità che non sorge più da un senso di religiosa meraviglia; reminiscenze letterarie creano figure ideali che personificano quei valori, quella spiritualità, quel sentimento che non si possono trovare in questo

mondo "illuminato". Per i Romani gli dèi e i miti greci non sono mai stati realtà, bensì "oggetti di cultura", appresi dalla letteratura e dall'arte, in cui hanno trovato quel mondo dello spirito che i Greci scoprirono. È per questa ragione che ciò che i Romani maggiormente rilevano in queste figure è il "significato" che possono avere per l'uomo. Sono allegorie nel vero senso della parola: dicono qualcosa di diverso dal loro significato primitivo, sono come parole straniere che vengono trapiantate in un'altra lingua e, per quanto sia possibile farlo nelle cose dello spirito, trasformano quanto è stato ereditato da altri in conquista del proprio pensiero e del proprio sentimento. La letteratura greca ha così dato vita alla tradizione di una letteratura mondiale.

Qualcosa di simile avviene anche in Oriente. Attraverso l'interpretazione allegorica, il mito greco e la filosofia greca vengono introdotti da Filone nell'ebraismo ellenistico, e da Clemente di Alessandria nel cristianesimo: se da un lato molti elementi vengono ripresi, dall'altro è proprio il nucleo religioso-filosofico a diventare innocuo attraverso questa trasformazione. Anche qui il mondo dello spirito greco risulta estraneo alle civiltà che lo accolgono, ed è solo attraverso questa trasformazione che può essere accettato da epoche e da popoli la cui fede è per tanti aspetti in così netta contraddizione con il mondo greco.

L'importanza di Virgilio sta nella sua capacità di fare proprio il mondo greco, a favore dei Romani, per mezzo dell'arte e della poesia, e quindi in modo ben diverso dalla ricezione ebraica e cristiana: rientra pertanto nella tradizione romana che va da Ennio a Catullo. Nelle sue *Bucoliche* nasce per la prima volta una poesia che con piena serietà trasforma questi motivi greci in immagini di bellezza, che riposano in sé e possiedono una propria realtà di significato: una forma simile di arte, intesa come "simbolo", è impossibile trovarla nella poesia greca. Per dar rilievo con un ultimo confronto alla particolarità del mondo virgiliano, si potrebbero tutt'al più ricordare i miti di Platone: anche questi miti non pretendono di essere qualcosa di "reale", ma di "significativo"; e tutta-

via non costituiscono una poesia fine a sé stessa (poesia che del resto all'allievo di Socrate era non poco sospetta), ma intendono illustrare qualcosa di oggettivo e di determinato. Hanno dunque un significato che Platone vorrebbe, se potesse, esprimere in forma razionale, ma i mezzi che la lingua gli offre non gli permettono di farlo: così Platone considera i suoi miti, disprezzandoli, un mero gioco.

L'Arcadia, terra di simboli, era ben lontana dai traffici della vita reale. In questo paese l'antico mondo pagano poteva continuare a vivere senza provocare scandalo. L'Arcadia era abbastanza lontana da non entrare in conflitto con il papato o con il Sacro Romano Impero, più di quanto non avesse fatto con l'Impero romano di Augusto. Le fu invece fatale l'epoca in cui i popoli europei non si accontentarono più delle verità tramandate, e si affidarono al proprio spirito – ma fu anche l'epoca in cui si tornò a scoprire la vera Grecia.[30]

1. In E. Panofsky, "Et in Arcadia ego", *Philosophy and History. Essays presented to E. Cassirer*, Clarendon Press, Oxford 1936, pp. 224 sgg. (ora in *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, Garden City, New York 1955, pp. 295 sgg.). Cfr. *Hermes*, 73, 1938, p. 342, 1 = *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966, p. 197.

2. Cfr. W. Steidle, "Zwei Vergilprobleme", *Serta Philologica Aenipontana*, Innsbruck 1961, pp. 325 sgg.; E. Simon, *Jahrb. d. Dt. Arch. Inst.*, 76, 1961, pp. 151 sg. L'immagine arcadica di Virgilio è stata esaminata con esattezza da Ernst A. Schmidt (*Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, Fink, München 1972, pp. 154-186), anche se non mi ha convinto in ogni suo punto. Così riassume a p. 116: "La bucolica di Virgilio, in quanto forma particolare della bucolica antica che si è formata attraverso la riflessione poetica, ha per oggetto la poesia, e dunque sé stessa, ma può anche prendere in esame altre forme poetiche, attraverso cui continuare a riflettere su di sé come anche della poesia in genere". E in effetti le Bucoliche, in buona parte, lasciano che siano altri a poetare e a cantare. Ma proprio per questo il contenuto della poesia non perde il suo riferimento all'ambiente reale, o anche solo desiderato – ossia a qualcosa di "naturale".

3. Sul fatto che queste caratteristiche cominciano già ad apparire nelle imitazioni ellenistiche di Teocrito, cfr. K. Latte, *Antike und Abendland*, 4, 1954, p. 157.

4. Eva-Maria Voigt dimostra come la letteratura dialettale tedesca sia diventata socialmente accettabile proprio attraverso questo ricorso all'antichità: cfr. *Die Antike*, 19, 1943, p. 77.

5. Per come ho inteso io la questione, si mostra qui per la prima volta un aspetto che sarà caratteristico dell'arte romana più tarda: mito e presente, ideale e reale vanno fianco a fianco, come possiamo osservare ad esempio sui rilievi in cui un sovrano fa la sua comparsa accanto alla Concordia.

6. Cfr. in particolare G. Rohde, *De Vergili eclogarum forma et indole*, Ebering, Berlin 1925 (= *Studien und Interpretationen*, de Gruyter, Berlin 1963, pp. 11-70), e gli studi di Friedrich Klingner su Virgilio, ora raccolti nel volume *Römische Geisteswelt*, Rinn, München 1956 (3ª ed.): qui, a pp. 227 sgg., un panorama dello sviluppo degli studi sulle egloghe in questi ultimi anni. Cfr. inoltre *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Artemis, Zürich-Stuttgart 1964.

7. Sulle premesse sociali e spirituali di questo fenomeno cfr. anche H. Fränkel, *Ovid*, UC Press, Berkeley 1945, pp. 9 sg. Dove tali caratteristiche emergano già nella prima poesia latina lo rileva U. Knoche, *Gymn.*, 65, 1958, p. 332.

8. A sottolinearlo per primo è stato G. Jachmann, *Neue Jahrb. f. d. Klass. Altertum*, 49, 1922, pp. 101 sgg.

9. Cfr. *Hermes*, 73, 1938, p. 242 (= *Gesammelte Schriften*, cit., p. 192). Peraltro la priorità di Virgilio è stata nuovamente contestata: cfr. W. Wimmel, *Hermes*, 81, 1953, pp. 317 sgg., criticato invece da C. Becker, *Hermes*, 83, 1955, p. 314, e da E. Fraenkel, *Horace*, Clarendon Press, Oxford 1957, p. 51.

10. Plat., *Rep.*, 519 B; cfr. E. Kapp, *Mnemosyne III*, 4, 1936-37, pp. 237 e 246 (= *Ausgewählte Schriften*, de Gruyter, Berlin 1968, pp. 159 e 166.).

11. Cfr. Capitolo nono.

12. In Teocrito (3, 12) θᾶσαι μάν, θυμαλγὲς ἐμὶν ἄχος è rivolto soltanto all'amata

13. Questo uso di comporre in forma di poesia citazioni diverse è in relazione con modelli ellenistici: cfr. O. Crusius, *RE*, vol. V.

14. Cfr. *Etymol. Magn.*, p. 327, nota 5; *Sud.* s.v. ἐλεγείνειν 2, 241, 15 A; O. Crusius, *RE*, vol. V, 2260 sg.; inoltre su Teocle la dissertazione di W. Ehlers, *Die Gründung von Zankle in den Aitia des Kallimachos*, Berlino 1933, p. 20, nota 21.

15. Cfr. il mio *Szenen aus griechischen Dramen*, de Gruyter, Berlin 1971, pp. 36 sgg. È evidente che questo motivo della tragedia era immediatamente riconoscibile per il Romano istruito; a ogni modo, per descrivere la caccia di Ippolito (1-48) nella sua tragedia su Fedra, Seneca impiega concetti che emergono proprio da queste parole di Gallo.

16. Numerosi passi di autori greci e latini, che trattano dell'"invenzione" poetica, sono raccolti da W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Metzler, Stuttgart 1924, pp. 50 sgg. Questi passi richiedono tuttavia un'interpretazione più precisa. Kroll, a p. 62, dice per esempio che l'opinione di Asclepiade di Mirlea (riportata da Cicerone, *De inv.*, 1, 27, e nell'*Auct. ad Herm.*, 1, 13), per cui le metamorfosi sarebbero *inventio* (*plasmata*), avrebbe secondo lui "l'indubbio merito di relegare il contenuto della tragedia e dell'epica nel regno della fantasia": tuttavia si potrebbe criticargli che *plasmata* e *inventio* non sono affatto "fantasia".

17. Certo, nella tragedia greca possiamo incontrare anche fantasie febbrili, come quella di Fedra, appena citata, nell'*Ippolito* di Euripide; tuttavia sono semplici sintomi di una malattia.

18. Cfr. Capitolo sesto.

19. Cfr. Capitolo sesto.

20. Cfr. Capitolo quarto

21. Per esempio, le *Rane* di Aristof., 1034; Plat., *Ione*, 330 B; l'epitaffio in Alcidam. su Omero; Call., *Epigr.*, 6, 1; e infine anche i bambini dovevano imparare a scuola che Omero è un dio, non un uomo (E. Ziebarth, *Aus der antiken Schule*, Marcus & Weber, Bonn 1913 (2ª ed.), n. 26). Il fatto che alla fine del *Menone* di Platone si ironizzasse su questa idea ci mostra del resto quanto fosse diffusa. Per la sua successiva evoluzione cfr. L. Bieler, θεῖος ἀνήρ. *Das Bild des "göttlichen Menschen" in Spätantike und Frühchristentum*, Hofels, Wien 1935; A.D. Skiadas, *Homer im griechischen Epigramm*, Αθήνα 1965, pp. 63 sgg.

22. Che in Catullo la terra dei sogni della poesia e dell'amore cominci già a separarsi dalla comune realtà, e che prepari così, in certo modo, la strada a Virgilio, è mostrato da F. Klingner, *Dichter und Dichterkunst im alten Rom*, Barth, Leipzig 1947, p. 28.

23. Sul significato di *odi* cfr. Fraenkel, *Horace*, cit., p. 263: tradurlo con "odio", in realtà, è decisamente eccessivo.

24. A meno che non si obietti che Esiodo (*Teog.*, 32) parli di sé stesso servendosi delle parole con le quali Omero (*Il.*, I, 70) parla del sacerdote Calcante

25. Cfr. Capitolo tredicesimo. Pindaro (*Pae.*, 6b, 13) è il caso più estremo a noi noto.

26. Cfr. Capitolo quindicesimo, nota 7, anche su Pind., *Pae.*, 7b. Per *l'odi profanum vulgus* di Orazio, cfr. Call., *Epigr.*, 28: σικχαίνω τὰ δημόσια (altri passi simili in Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur II*, 1, 117, 5).

27. Cfr. il verso attribuito a Pitagora in Diog. Laerz. (8, 7): ὦ νέοι, ἀλλὰ σέβεσθε μεθ' ἡσυχίης τάδε πάντα.

28. Cfr. Capitolo settimo.

29. Cfr. I. Troxler-Keller, *Die Dichterlandschaft des Horaz*, Winter, Heidelberg 1964.

30. Sull'immagine dell'Arcadia nel cristianesimo cfr. W. Schmid, *Reallex. f. Ant. u. Chr.*, s.v. "Bukolik"; a partire dal Rinascimento cfr. H. Petriconi, "Die verlorenen Paradiese", *Röm. Jahrb.*, 10, 1959, pp. 167 sgg. (= *Metamorphosen der Träume*, 1971, pp. 13-52). Quanto Virgilio abbia influito sull'immagine del poeta del pubblico ottocentesco risulta evidente in Wilhelm Busch e nel suo irrispettoso *Balduin Bählamm* (al cui proposito cfr. *Neun Tage Latein*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1955, pp. 22 sg. [cfr. ed. it. *Noi e gli antichi Greci. Nove giorni di latino*, Pàtron, Bologna 2011]).

Capitolo diciassettesimo

Teoria e prassi

È uno dei fatti più singolari e misteriosi della storia spirituale del mondo, che verso il 500 a.C. siano comparsi per la prima volta, indipendentemente l'uno dall'altro e in tre paesi molto lontani tra loro, ovvero in Grecia, in India e in Cina, diverse figure di pensatori che chiamiamo tutte con il nome greco di "filosofi". In modo analogo questi filosofi tentano di raggiungere, al di là dell'apparenza della percezione sensibile, una conoscenza di ciò che è vero e sostanziale nel mondo, e danno così avvio, nei rispettivi paesi, a movimenti spirituali che si sviluppano ampiamente, portando alla radicale trasformazione della cultura.

Ancora più singolare è che queste tre forme di filosofia sono talmente diverse fra loro che finiscono per completarsi a vicenda: i tre princìpi su cui sono impostate vengono infatti a trovarsi in una precisa connessione sistematica. È in questo senso che l'opposizione di teoria e prassi diventa attuale fin da subito all'interno di quell'impostazione che i Greci hanno individuato per la propria filosofia. Tale differenza tra mondo greco e mondo orientale mi pare abbastanza interessante da dedicarle qui alcune pagine, benché le mie conoscenze sull'Estremo Oriente siano solo di seconda mano. Tuttavia va detto che questa "seconda mano" – se mi è lecito addurre questa giustificazione poco oggettiva – appartiene pur sempre a un uomo che stimo profondamente, con cui mi sono addottorato a Göttingen e da cui ho potuto imparare molto: Georg Misch.

Dalla sua importante opera *Der Weg in die Philosophie, eine philosophische Fibel* impariamo quanto segue: se la filosofia cinese prende le mosse da un interesse pratico su "come si possa aiutare gli uomini a vivere insieme in pace e in buon ordine",[1] alla base della filosofia indiana troviamo invece la meditazione fantastica sull'enigmaticità della vita e dell'anima, mentre l'inizio della filosofia greca coincide con il problema dell'essenza del cosmo e della natura.

Non è questa la sede adatta in cui illustrare come queste diverse impostazioni derivino dalle diverse condizioni storiche – in Cina dalla preoccupazione per l'immenso impero, in India dal dubbio religioso di chi teme per la propria immortalità, e presso i Greci, che nei secoli decisivi della loro Storia più antica non conoscevano né uno Stato potente né una religione unitaria, dalla meraviglia per l'armonia della natura. (I Greci stessi erano coscienti del privilegio che offriva loro il clima temperato. Importante, senza dubbio, era anche la struttura del paese: cercando sull'atlante l'angolo di mondo più vario e articolato si troverà proprio la Grecia, e ciò che più colpisce del suo paesaggio è il modo in cui gli elementi della terra, dell'acqua e dell'aria si compenetrano in ogni sua parte, distinguendosi tuttavia nettamente l'uno dall'altro.) Comunque sia, è evidente che né in Cina né in India si è giunti a una netta antitesi di teoria e prassi. In Cina i precursori dei filosofi sono i consiglieri dell'imperatore, e il compito dei filosofi restava quello di indicare la giusta via; la via degli antenati è additata come modello per le generazioni successive, e di qui si sviluppa la letteratura storica e filosofica. Certo, anche in Cina troviamo figure di saggi che sono inclini a ritirarsi in solitudine, ma il loro scopo sembra essere piuttosto quello di condurre una vita moralmente rigorosa, che non di dedicarsi alla contemplazione; è contro di loro che è diretta la profonda e sconcertante sentenza di Confucio: "Chi ha la sola preoccupazione di mantenere pura la propria vita, getta il disordine nei grandi rapporti umani";[2] una sentenza che non avrebbe potuto essere pronunciata da un Greco, e tantomeno da un Indiano. E se nel Tao-Te-King si esorta all'inazione, non è in nome del piacere della conoscenza, ma perché è più utile lasciare che le cose seguano tranquillamente il loro corso: "Voler conquistare il mondo attraverso l'azione: – ho sperimentato che ciò non riesce. – Il mondo è una cosa spirituale – che non è lecito manipolare. – Chi agisce, la rovina, – chi vuol trattenerla, la perde".[3]

In India il sacerdote segna la strada al filosofo, che si cala nelle

misteriose profondità del proprio io; così leggiamo nelle *Upanishad*: "Verso l'esterno il creatore ha aperto le finestre del corpo. Perciò si vede solo di fuori, non nel proprio interno. Un saggio invertì la direzione dello sguardo per vedere nel proprio io, poiché cercava l'immortalità". Questo "guardare all'interno" resterà una caratteristica della filosofia indiana.

I Greci invece guardano all'esterno, ma per loro, a differenza dei Cinesi, il fine vero e fondamentale non è l'operare nel mondo, né la giusta forma di convivenza umana: agire e guardare, prassi e teoria (poiché teoria significa propriamente "guardare") sono collegate fra loro in modo del tutto particolare.

I precursori della filosofia greca sono i cantori. Già in Omero l'agire e il guardare sono significativamente contrapposti tra loro: gli eroi che il poeta canta sono coloro che agiscono; la sua poesia viene inoltre ricondotta alle Muse, che, come dice il poeta, "sono presenti dappertutto e hanno visto tutto e quindi sanno tutto". Questo sapere non è autocontemplazione, come quello degli Indiani, ma riposa su un concetto di vista che rivolge coraggiosamente gli occhi all'esterno; e questo sapere non è nemmeno giudizio pratico, come per i Cinesi, bensì prende le distanze dal proprio oggetto, da ciò che si configura obiettivamente davanti agli occhi e che può essere rappresentato con esattezza nella sua realtà effettiva. La lucidità di questo sguardo diretto al mondo esterno caratterizza l'antica Grecia a tuttotondo: così anche gli dèi e tutto ciò che c'è di bello e grande, per gli uomini di Omero, sono una "meraviglia a guardarsi".

È vero che nella Grecia più antica il poeta non è ancora un teorico, ma la sua arte è pur sempre considerata come un prodotto non tanto del sentimento, quanto della saggezza. Per questo si chiama "saggio". Ma la parola greca corrispondente, σοφός, non significa affatto che si possiede un ampio sapere (come quello attribuito alle Muse), bensì l'essere esperti nella propria arte. La parola non si riferisce quindi soltanto alle conoscenze teoriche, ma anche alla capacità pratica – e infatti si può parlare anche di un noc-

chiero o di un auriga saggi. Nell'età arcaica gli uomini vivono la vita ancora attivamente: il poeta è un artigiano, allo stesso modo di un timoniere o di un cocchiere.

All'inizio della loro storia della filosofia i Greci hanno posto i "Sette Sapienti", e anche questi sapienti erano ancora, in sostanza, individui pratici e attivi. La maggior parte di loro esercitava un'attività politica, erano legislatori, signori o consiglieri: la loro saggezza consisteva soprattutto nella loro capacità di risolvere contrasti politici e – cosa che all'epoca doveva rappresentare una novità – di concludere trattati. Ma già con loro vediamo che l'elemento teoretico comincia a staccarsi dalla saggezza pratica. Questi politici non svilupparono, come si potrebbe credere per analogia con la Cina, una filosofia della convivenza umana: hanno lasciato bensì sentenze e saggi ammonimenti, che tuttavia hanno avuto scarso significato per lo sviluppo della filosofia. Il loro interesse teoretico si rivolge invece a ciò che è positivo, oggettivo, esattamente accertabile: Talete fu il primo a sviluppare proposizioni geometriche a partire dall'agrimensura praticata dagli Egizi, a rendere l'astronomia dei Babilonesi indipendente dai suoi fini religiosi per utilizzarla in constatazioni puramente teoretiche, e infine a trasformare le speculazioni mitiche sull'origine del mondo nella prima affermazione filosofica: l'acqua è la sostanza e l'origine di tutte le cose. Di Solone, pure lui annoverato fra i Sette Sapienti, Erodoto racconta che, dopo aver dato le leggi agli Ateniesi, si mise a viaggiare per il mondo unicamente per amor di "teoria", cioè solo per vedere il mondo, e fu quindi il primo a cercar di realizzare l'ideale di conoscenza rappresentato dalle Muse di Omero.

Da tale gusto per la teoria è sorta la prima scienza greca, dai manuali pratici per la navigazione sono nate le prime opere geografiche ed etnologiche, da cui, unite alle genealogie mitologiche, si è sviluppata invece la storiografia, mentre dalla medicina pratica si arriva alla dottrina degli elementi e ad altre teorie ancora. Il fatto che la pratica si evolva in teoria significa che l'interesse si sta allontanando dai "fini" (dal *telos*, la meta futura verso cui è diretta

l'attività) e si rivolge agli "esordi" (all'*arché*, al passato effettivo, che perlomeno era possibile cogliere attraverso la teoria).[4] Questo ha ovviamente creato diverse difficoltà.

Nella seconda metà del Quinto secolo avviene il primo confronto fra teoria e prassi,[5] ovvero in una tragedia perduta di Euripide, l'*Antiope*. Vi comparivano due fratelli: Zeto, il guerriero, e Anfione, il cantore. Delle grandi discussioni che li animano ci sono rimaste citazioni a sufficienza da permetterci di intendere gli argomenti con cui i due difendono la propria forma di vita: sono argomenti che si ripresentano di continuo, fino a oggi (ovviamente con le dovute eccezioni: ad esempio Euripide, nella sua tragedia, non può porre come rappresentante della vita teoretica un filosofo o uno scienziato, ma soltanto un poeta, poiché deve attenersi alle figure della leggenda, in cui filosofi e scienziati non figurano). Zeto parla al figlio allo stesso modo in cui oggi parlerebbe un buon padre di famiglia con la testa sulle spalle, qualora il figlio dimostrasse preoccupanti inclinazioni per l'arte e per la scienza: gli dice che una simile vita inutile e femminea non serve ad affrontare la dura realtà, conduce alla pigrizia e alla dissipazione, non aiuta a governare saggiamente la casa, tantomeno lo Stato. Simili rimproveri rivolge la commedia di quell'epoca a coloro che frequentano i sofisti.

Anfione ribatte con due argomenti: la vita musale o poetica è, in realtà, molto più utile all'uomo, e inoltre lo rende più felice. La sua utilità dipende dal fatto che la ragione è più utile di un braccio forte, perché serve molto meglio la casa e lo Stato; persino nella guerra vale più della forza bruta. Ne risulta con particolare evidenza che Anfione non difende solo la poesia e la musica, ma lo spirito in quanto tale. Non solo: la massima felicità consiste nel fatto che l'attività spirituale è libera dall'agitazione e dai pericoli delle lotte politiche, e può procurare, in una vita sicura e modesta, gioie più profonde e durevoli.

Nel *Gorgia* Platone si rifà a questa discussione fra Zeto e Anfione (è grazie a lui che diverse citazioni sono arrivate fino a noi),

ma il contrasto acquista qui una nuova profondità e comincia a rappresentare una questione spinosa. Per Platone questo contrasto tocca le radici stesse della sua vita. Rampollo di una famiglia aristocratica, era destinato fin dalla nascita a ricoprire un ruolo attivo nella vita politica di Atene. Ma quando raggiunse l'età adulta, dopo i terribili anni della guerra del Peloponneso, questa gli offrì uno spettacolo così torbido e ripugnante che se ne allontanò disgustato, tanto più che Socrate gli aveva insegnato le norme rigorose dell'agire onesto e di un pensiero limpido. Nel *Gorgia* gli argomenti di Zeto sono esposti da un nobile attico, che concede ai giovani aristocratici di occuparsi di problemi teoretici e filosofici, arrivando perfino a riconoscerne l'utilità formativa. Ma, una volta adulti, si deve agire e acquistare potere: il diritto è il diritto del più forte – sono le dottrine a cui si ispirerà Nietzsche per la sua concezione del superuomo. La vita politica di Atene, vuole dirci qui Platone, non lascia altra alternativa che commettere l'ingiustizia o subirla, o, come si è espresso più tardi nella sua autobiografia (la settima lettera): se il parlare non serve a nulla, e chi difende il diritto si espone solo alla pena di morte, allora bisogna starsene tranquilli "e desiderare il bene, per sé e per la città". Platone ha respinto la rivoluzione violenta con spargimento di sangue.

Appunto perché gli uomini seguono massime così inadeguate, e pure volgari, e non è possibile indurli senza resistenze a fare ciò che è giusto e onesto, Platone era costretto a riflettere su ciò che è assolutamente certo e conoscibile. Trovò così un regno, un regno dell'essere vero e puro, la cui mirabile visione rappresentava per lui la più alta felicità che l'uomo possa raggiungere. Continuano ad agire, qui, motivi della religione omerica. Platone ha fondato la sua Accademia per poter vivere, insieme ai suoi discepoli, solo per la teoria, e da questa derivano tutte le istituzioni che saranno via via create, nel mondo occidentale, allo scopo di promuovere la ricerca spregiudicata e il pensiero onesto.[6]

Dietro alle parole di lode che Platone rivolge a più riprese nei suoi scritti alla vita teoretica a discapito di quella pratica, si na-

sconde chiaramente una rinuncia. Eppure non indietreggiò di fronte alla prassi, quando credette di poter tradurre in realtà la sua teoria. Quando, in Sicilia, sembrò che ci fosse un giovane signore disposto a governare alla sua maniera, Platone si recò a fargli visita – sia pure a malincuore, poiché aveva conosciuto la felicità della vita puramente teoretica. Ne rimase amaramente deluso. Nel suo Stato ideale, dove si vuol mostrare come dovrebbero andare le cose, i filosofi sono re: la somma teoria deve unirsi così alla pratica suprema. Ma Platone sa che i filosofi devono essere costretti a occuparsi degli affari dello Stato, poiché di loro spontanea volontà non rinunceranno mai al pensiero e alla ricerca di cui vivono nelle Isole dei Beati. Platone non ha dunque concesso ai suoi filosofi-re quella vita contemplativa che lui stesso conduceva nella sua Accademia. Nel suo "Stato" giustifica la sua teoria sostenendo che i filosofi sono educati dallo Stato, e hanno quindi il dovere di pagare il prezzo dell'educazione ricevuta, servendo lo Stato stesso; negli altri Stati dove vivevano filosofi, e cioè in tutto il mondo greco del tempo, non li si poteva costringere (così dice espressamente), poiché loro allo Stato non dovevano nulla. È significativo che qui, dove viene tracciato per la prima volta un piano di educazione statale, si arrivi subito a tale conclusione, che diventerà così attuale nel mondo occidentale quando, molti secoli più tardi, lo Stato prenderà in mano l'educazione. Per il resto Platone non aveva alcun motivo di preoccuparsi ulteriormente della questione, poiché nel suo Stato ideale, dove i filosofi erano re, un conflitto tra il potere statale e la ricerca teoretica non poteva sorgere.

Se Platone esigeva che i filosofi del suo Stato sacrificassero la felicità della ricerca, intuiamo che nella felicità di cui lui stesso godeva nell'Accademia doveva esserci una punta di amara rassegnazione. Il tono orgoglioso e solenne con cui Platone parla di continuo della felicità del conoscere lo troviamo già nei filosofi e negli studiosi più antichi, altrettanto consapevoli del proprio distacco dalla massa. Platone, con la sua Accademia, aveva creato un istituto apposito in cui per la prima volta la vita teoretica può diventare

una forma specifica di esistenza, e per la prima volta ha fatto dello Stato e di tutte le sfere della vita pratica l'oggetto della teoria: in lui si fa sentire, molto più forte che nei pensatori precedenti, l'orgoglio dell'aristocratico, consapevole della propria vocazione politica, capace di prendere in mano la situazione, e che tuttavia non vuole imporsi, si prende tempo e aspetta con dignità – del resto anche la figura del tiranno nel *Gorgia*, per quanto gli sia sgradita, è tratteggiata non senza comprensione, perfino con una certa simpatia. Con la sua Accademia Platone ha dunque creato una società in cui poté svilupparsi una coscienza di ceto vincolante, un ceto che si era emancipato dal diritto di nascita e dalla ricchezza ed era fondato esclusivamente sui privilegi spirituali. Un circolo di uomini eminenti trovò qui la quiete necessaria per dedicarsi appieno a ciò che per loro era importante, senza lasciarsi distrarre da fini pratici e banausici.

Questo orgoglio accademico ha continuato a operare attraverso i secoli, ma presto venne alla luce anche il rovescio della medaglia. In Platone la teoria era altrettanto permeata di interessi pratici; non soltanto la grandezza umana, ma anche il valore oggettivo riposa su questa genuina tensione fra il pratico e il teoretico. Non c'è da stupirsi tuttavia se nella sua scuola la teoria prese in un primo tempo il sopravvento. Già in Aristotele, con l'inevitabile crescita della specializzazione, il legame fra teoria e prassi diventa più tenue. Scienziato e studioso universale, il suo interesse politico si rivolge soprattutto alla storia delle costituzioni e alla sistematica delle istituzioni statali; come maestro di Alessandro Magno viene infatti a contatto anche con la grande politica, ma la sua influenza è stata piuttosto scarsa. Tanto più grandiosa, tuttavia, è la prospettiva in cui abbraccia il mondo intero. Nella scuola di Aristotele il nesso fra teoria e prassi finisce così per rompersi: Teofrasto, il più importante dei suoi discepoli dal punto di vista scientifico, si schiera risolutamente dalla parte della teoria, come fece il suo maestro, mentre Dicearco attribuisce il primato alla vita pratica. Da allora la filosofia è stata perlopiù "pratica" – il che non ha giovato né alla filosofia stessa né alle scienze particolari,

che si mantennero peraltro vitali attraverso numerose contese fra teoretici e pratici. Già tra gli allievi di Socrate si era diffuso un indirizzo pratico, e sempre a Socrate si richiamavano tipi stravaganti come Diogene, che predicava la semplicità assoluta e a cui si attribuivano varie dottrine pratiche, rozze e di immediata efficacia, che avrebbe predicato dalla sua misera botte. Qui la teoria era ridotta al minimo.

I grandi sistemi della filosofia ellenistica si indirizzano coscientemente a fini pratici: intendono dare all'uomo un saldo sostegno nella società e nel mondo. La teoria si limita a speculazioni che mettono in luce i rapporti dell'uomo con il suo ambiente, come, ad esempio, la gnoseologia sulle relazioni tra pensiero e percezione, visibile e invisibile e così via; ma, poiché si avvalgono di rado di osservazioni, e meno ancora di esperimenti, finiscono ben presto per irrigidirsi.

Tanto fra gli epicurei quanto fra gli stoici – le due scuole più importanti del periodo – questo interesse pratico conduce a un dogmatismo morale. Le loro dottrine morali hanno avuto, bensì, una forte influenza sulle età successive, fino alle soglie della nostra epoca, poiché davano un valido sostegno agli uomini che stavano voltando le spalle all'antica fede; ma la scienza ne è stata danneggiata piuttosto che stimolata, dal momento che la questione del "bene", della "vera felicità", della "salute dell'anima" non cercava più alcun intendimento con l'inferiore mondo corporeo.

Epicuro ridusse la teoria al compito di coprire (se così si può dire) le spalle alla prassi, come mostra la massima seguente: "Non è possibile dissolvere i timori riguardo a ciò che è più importante ignorando che cosa sia la natura dell'universo ma vivendo in sospettoso timore per i miti. Così non è possibile senza lo studio della natura avere pure gioie" (*Afor.*, 12, Diog. Laerz., 10, 143).[7] Chi attribuisce alle scienze naturali il compito di esplorare ogni angolo di mondo, per stanarne, se ancora vi si nasconde, una qualche divinità spaventosa, ha così a disposizione una comoda teoria che fa proprio al caso suo, senza bisogno di cercarla oltre. Il fine

pratico che Epicuro indicava all'uomo era, come dimostra l'aforisma, la tranquilla soddisfazione e l'imperturbabile serenità. Verso la vita propriamente attiva aveva un atteggiamento ancor più scettico che verso la ricerca scientifica: lodava la vita pacifica e ritirata, e alla vita nella comunità dello Stato preferiva di gran lunga la più sicura amicizia con il singolo uomo. Con maggior decisione di Epicuro gli stoici hanno sostenuto che il saggio deve agire – si pensi al severo rimprovero che Crisippo rivolge ai dotti: "Chi pensa che ai filosofi convenga senz'altro la vita dello studioso mi pare in errore, poiché presuppone che essi abbiano il diritto di passare così tutta la vita, senza altra occupazione. A ben vedere si tratta di una vita di piacere. Non è lecito lasciare questa premessa nella penombra, e molti, del resto, la formulano apertamente – parecchi, certo, non con altrettanta chiarezza" (2, 702 Arn.). La critica è rivolta, naturalmente, contro Platone, Aristotele e tutti coloro che avevano celebrato la felicità della vita della ricerca. Ogni genuino impulso di conoscenza finisce così per venire stroncato sul nascere, in nome del rigore morale – della natura, qui, nemmeno l'ombra. Gli stoici hanno fatto moltissimo infatti per condurre gli uomini a convivere secondo il costume e la ragione, e le nostre nozioni del diritto naturale, dei diritti dell'uomo, della libertà e dignità umana risalgono direttamente a loro – ma per la scienza, se si esclude il grande Posidonio, hanno fatto davvero poco.

Con questi pochi esempi – a cui potrei aggiungerne altri – volevo mostrare che un'autentica tensione fra la teoria e la prassi è senza dubbio feconda per il pensiero. La prevalenza della teoria promuove bensì la ricerca scientifica, ma minaccia di strapparla al suo contesto vitale. Il predominio della pratica conduce invece a un dogmatismo in cui la viva e libera ricerca si irrigidisce.

Il Medioevo fu attraversato dal contrasto fra la *vita contemplativa* e la *vita activa*: un contrasto che continuò a vivere in particolare nell'antitesi fra dimensione spirituale, a cui toccava la contemplazione e la cura delle cose spirituali, e dimensione terrena,

che si occupava delle cose pratiche. Chi contemplava e chi agiva si rivolgeva dunque a oggetti diversi: il primo all'al di là, il secondo all'al di qua. Solo nel Rinascimento questo contrasto diventa di nuovo una feconda tensione, da cui far risorgere una scienza viva.

Come lo spirito tornò a orientarsi verso le cose terrene, s'imbatté nelle antiche teorie che ora si opponevano alle verità rivelate della religione cristiana. Dal momento che, come indica l'etimologia della parola stessa, queste teorie si fondavano sull'osservazione del mondo reale, ciò implicava che erano passibili di prova attraverso l'esperienza: a maggior ragione, quando contraddicevano le opinioni vigenti, dovevano dunque sfidarle ad avanzare tali prove. In effetti la domanda che si tornava a porre alle antiche ipotesi, e quindi, indirettamente, anche alle nuove, era: siete dimostrabili? – una domanda che ha dato avvio alla scienza moderna. Nelle scienze naturali l'esperimento, che nell'antichità si era sviluppato solo in forma rudimentale, ha portato l'uomo a interrogare la natura in cerca di prove, e nelle scienze dello spirito fu al grido di battaglia *redeamus ad fontes* e, più tardi, grazie alla critica storica che si affinò sempre più l'esame dei fatti. Si svilupparono allora nuovi metodi e prove per rimettere in vigore, in un mondo estraneo, una parte cospicua del pensiero greco. (Soltanto la furia instancabile con cui si andava alla ricerca di queste prove non era affatto greca.)

Tornava così a stabilirsi fra teoria e prassi, che nel Medioevo, malgrado i conflitti, erano procedute l'una accanto all'altra, una tensione vivente: oggetto di contemplazione era ora, di nuovo, quello stesso mondo in cui agiva l'uomo attivo.

1. 2a ed., molto ampliata, I parte (*Sammlung Dalp*, vol. 72), Francke, Bern 1950, p. 72.

2. Ivi, p. 283.

3. Ivi, p. 322.

4. Cfr. Capitolo ottavo e Capitolo tredicesimo.

5. Cfr. F. Boll, "*Vita contemplativa*", *Sitz.-Ber. d. Heidelb. Akad. d. Wissenschaften*, Phil.-Hist. Kl., 1920, 8 (pubblicato in F. Boll, *Kleine Schriften zur Sternkunde des Altertums*, Koehler & Amelang, Leipzig 1950, pp. 303 sgg.); W. Jaeger, "Über Ursprung und Kreislauf des philosophischen Lebensideals", *Sitz.-Ber. d. Preuss. Akad. d. Wissenschaften*, 1928, pp. 390 sgg.

6. E. Kapp, "Platon und die Akademie", *Mnemosyne III*, 4, 1936, pp. 227 sgg.; "Theorie und Praxis bei Aristoteles und Platon", *Mnemosyne III*, 6, 1938, pp. 179 sgg.

7. Trad. di G. Arrighetti, Epicuro, *Opere*, Einaudi, Torino 1960, p. 124. [N.d.T.]

Postfazione

(1974)

Visto che gli studi qui raccolti ruotano tutti, come il titolo suggerisce, intorno a *un unico* problema, ci si sarebbe potuti aspettare una trattazione sistematica, oppure storica. Tuttavia quella del saggio mi è sempre sembrata (come mi sembra ancora oggi) la forma più agevole e utile per presentare un argomento il cui raggio di azione tocca diversi ambiti della cultura greca: la sua raffigurazione a tuttotondo sarebbe un'impresa che va ben oltre le capacità di una singola persona.

Ma forse, per rinnovare la discussione, è utile tornare su alcune questioni di fondo che l'analisi di argomenti così specifici non permette di sottolineare. Coglieremo almeno l'occasione per rispondere ad alcune obiezioni di principio che sono state sollevate nel frattempo.

In questi studi si intrecciano di continuo due aspetti. Da un lato è stata ipotizzata una tendenza proiettata nella dimensione storica, dall'altro si intendeva invece fare chiarezza su come tale sviluppo abbia preso forma attraverso le scoperte fatte di volta in volta dai singoli individui. Aspetti che nell'insieme hanno evidentemente generato confusione.

La tendenza generale possiamo definirla come il cammino dal mito al *logos*, l'"illuminismo" dei Greci, quel "progresso della coscienza" che Hegel ha ritenuto essenziale per la storia della cultura greca; un processo che può essere seguito in modo anonimo, per così dire, di pari passo con l'evoluzione della semantica, come la proficua collaborazione tra filologi d'ogni dove ha permesso di chiarire, e con una tale forza che di rado, ormai, viene rimesso in discussione. Ha iniziato così a farsi largo l'idea che la lingua di Omero possa essere presa sul serio – e che si debba farlo –, anche nel caso in cui si incappi in qualcosa che non ha "ancora" conosciuto, qualcosa che da parte nostra diamo invece per scontato. Talvolta si è obiettato che nel suo caso si tratta di una lingua poetica, satura di formule tradizionali che sono proprie della poesia

rapsodica orale, che questo lo si sa a partire, al più tardi, da Parry, e che fu Leumann a dimostrare quante parole di questa convenzione linguistica siano esposte a equivoci. Secondo loro, pertanto, non si dovrebbero interpretare con pedanteria vecchie reliquie linguistiche per poi trattarle come moneta valida.[1]

In questa sede affermiamo invece che ciò che "manca" in Omero costituisce nel complesso un insieme di senso compiuto: a mancargli è la coscienza della spontaneità dello spirito o dell'anima – quanto di più essenziale per la concezione di spirito che verrà in seguito – e con essa quella del suo contrario, il corpo. Non a caso i poeti che non vivono più secondo quell'immaginario, e che fanno ricorso alla lingua "omerica" in quanto "poetica", senza volerlo inciampano (pure loro) nella sua terminologia: Pindaro, per esempio, ricorre a χρώς oppure γυῖον per indicare il "corpo", poiché la parola σῶμα, sebbene già nota nel linguaggio a lui quotidiano con quel significato, non era da lui ritenuta omerica, vale a dire "poetica", e pertanto non gli rimane altro da fare che prendere in prestito parole da Omero, supponendo (a torto) che significhino "corpo".[2] Tuttavia nell'*Iliade* e nell'*Odissea* – dove regna ancora una concezione unitaria che non contempla alcuna parola per indicare il corpo vivente – di equivoci del genere non ce n'è traccia. Ora, certo, saremmo portati a pensare che gli stessi rapsodi, nei loro pensieri, avessero già superato la lingua epica, e che tuttavia si attenessero alle usanze passate per tramandare una tradizione orale o magari per motivi stilistici, laddove Pindaro, al contrario, era alla ricerca di una nuova lingua poetica. In tal caso però si sarebbero senz'altro insinuati degli scostamenti all'interno di una terminologia così differenziata e precisa. Se Omero avesse rinunciato consapevolmente a concetti moderni, avrebbe dovuto riconoscere con raffinata psicologia cose che noi stessi facciamo fatica a diagnosticare. Tuttavia questo non esclude che in punti ben precisi, ad esempio nell'uso di *thymós*, le idee inizino a trasformarsi: interpolazioni e corruttele sono comunque possibili, sebbene queste abbiano disturbato sorprendentemente di rado l'immagine

linguistica precedente.[3] Non c'è dubbio che anche in Omero si trovino arcaismi che per lui hanno perso il proprio significato originario (come ἱερὴ ἰς Τηλεμάχοιο e simili), soprattutto nelle idee religiose; nel complesso, però, ci viene offerta una chiara omogeneità.

Una testimonianza importante che ci concede di prendere sul serio il vocabolario omerico è costituita dalle raffigurazioni umane di natura geometrica. Ciò che mostra la trasformazione della semantica, ossia quella storia dello spirito intesa come "anonima", va infatti di pari passo con il cambiamento di stile nelle arti plastiche. Qui la regolarità è talmente evidente che gli storici dell'arte, a partire da Winckelmann, Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin e Ernst Buschor, collocano le opere con assoluta certezza sulla base dell'evoluzione stilistica, come dal Rinascimento al Barocco, dal lineare al pittorico, dalla successione alla subordinazione, dalla forma chiusa alla forma aperta e così via. È in questo modo che la storia dell'arte ha stimolato, soprattutto in Germania, la ricostruzione delle corrispondenti "evoluzioni" avvenute nelle altre discipline – del resto come potrebbe la letteratura (e ogni altro campo della cultura) non presentare un principio ordinatore affine con il mutare del tempo? A riprova di come i filologi classici cercarono di comprendere la successione delle epoche stilistiche porto ad esempio la rivoluzionaria pubblicazione del 1924 *Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur* di Hermann Fränkel nonché la prefazione di Karl Reinhardt alla sua raccolta di saggi *Von Werken und Formen*, in cui Reinhardt afferma che, nell'esaminare opere di poesia, a interessargli è come "i contenuti si trasformino secondo la legge dello stile e dei gradi".

Dal momento che un'evoluzione dal "lineare" al "pittorico" (o come li si voglia chiamare) torna a ripetersi tra il Medioevo e il Rococò, ci è possibile ipotizzare una certa regolarità all'interno della dimensione storica. E tuttavia ciò che ci insegna il "cambiamento di stile" è solo una piccola parte di quello che vorremmo apprendere dalla Storia. Tanto più che questo cambiamento non

ha comunque nulla a che fare, in un primo momento, con la "scoperta dello spirito": è piuttosto un crescere e un trascorrere, uno svolgimento organico nella Storia, che non dipende da alcuna scoperta soggettiva né mira a un oggetto da scoprire.

Il tentativo degli storici dell'arte di comprendere il cambiamento di stile ha trasformato radicalmente l'immagine dell'arte antica. In questo cambiamento le singole tappe coesistono una accanto all'altra – dove collocare allora il classicismo? Apprezzare ciascun grado dell'evoluzione nella propria peculiarità significava relativizzarne i valori. L'aspetto "esemplare", un tempo essenziale nell'antichità, è passato in secondo piano. Il vantaggio è stato quello di riconoscere una certa necessità nell'evoluzione storica.

L'altro tentativo, già menzionato, di vedere nell'"illuminismo" una tendenza della Storia è precedente alla scoperta del cambiamento di stile. L'illuminismo, il processo di acquisizione del sapere, può presentarsi come tendenza anonima nelle opere scritte, allo stesso modo in cui avviene con il cambiamento di stile nelle opere d'arte. Quando all'inizio dell'*Iliade* leggiamo: "Apollo seminò tra l'esercito un morbo terribile, ma gli uomini morirono perché il figlio di Atreo aveva offeso il suo sacerdote" (I, 10 sg.), la breve coordinata indica con "ma" la conseguenza della principale, mentre oggi useremmo una subordinata introdotta da "cosicché"; e anche il greco successivo impiegherebbe una congiunzione consecutiva di questo tipo (ὥστε). Omero però ancora non la utilizza – potremmo dire che ancora non "conosce" la relazione logica che intercorre tra le due frasi. O forse Omero non intendeva questo, bensì: il dio seminò un morbo, "affinché" morissero gli uomini. Infatti lo avrebbe potuto dire anche esplicitamente, dato che una parola per "affinché", una congiunzione finale (ἵνα, ὄφρα), già la impiegava. Omero poteva dunque ben rappresentare, in una subordinata, la morte umana come intenzione della divinità, ma non come conseguenza "naturale" della malattia; per quest'ultima non aveva ancora alcuna parola, tutt'al più lo si poteva intendere implicitamente. Solo poeti successivi "illuminati" riescono a rap-

presentare il nesso logico-fattuale in una subordinata "consecutiva".

L'evoluzione delle congiunzioni, delle preposizioni, degli avverbi, mostra come la coscienza si evolva di pari passo con le relazioni logiche, come la causalità sia stata "scoperta". Su questo e su altri aspetti di cui si è trattato in questi studi, sulla costruzione di concetti generali e delle astrazioni, come anche sulla distinzione tra attivo e passivo si è raggiunta una discreta concordia. Problemi più seri sorgono con le parole "portatrici di senso", in particolare con quelle che stanno per "spirito", "pensare", "bene" ecc., su cui rimane ancora qualcosa da dire. Innanzitutto la ricerca sulla storia dello spirito deve porsi questa precisa domanda: dove fa la sua comparsa per la prima volta un certo significato di una parola? La risposta "qui, in questo passo" può essere confutata mediante una più antica attestazione – ma nulla di più. Si tratta di un metodo che, non diversamente da un esperimento scientifico, pone precise domande a un oggetto, per le quali esistono soltanto due risposte: sì oppure no. Questo ci introduce in un primo momento alla storia dello spirito anonima. Chi stabilisce dove un nuovo significato di determinati termini compaia per la prima volta può indicare senza difficoltà certe tendenze, certe evoluzioni dello spirito nel vocabolario greco, e chi congiunge centinaia di singoli punti ne ricava un'immagine unitaria di molto di quello che i Greci hanno conseguito, a partire da Omero, fino all'epoca dei lirici e dei drammaturghi, dei filosofi e degli oratori. Tali tendenze anonime dell'illuminismo o della razionalizzazione sono più importanti del cambiamento di stile, il quale non insegna alcunché sul contenuto e sul significato delle opere artistiche e letterarie. Nella parola esplicita tuttavia cogliamo ciò che chiamiamo "spirito" – l'individuazione di fonti più antiche invece non ci dice ancora nulla sullo "scoprire".

Può accadere addirittura senza volerlo, come illustra il verso dell'*Iliade* già citato: "ma gli uomini morirono" poteva voler dire "affinché morissero", ma poteva anche venire inteso come "cosic-

ché morirono" – si compiva dunque l'importante passo dalla spiegazione mitica a quella razionale, se chi ascoltava avesse inteso il verso in altro modo rispetto alle intenzioni di chi parlava. Manu Leumann ha dimostrato in più occasioni che il cambiamento della semantica di una parola va compreso a partire da un determinato contesto, che può essere interpretato in diversi modi. All'estremo opposto ci sarebbe invece, per esempio, il caso di un filosofo che conia un nuovo termine per qualcosa da lui scoperto.

Il contributo di singoli individui alla "scoperta dello spirito" possiamo apprenderlo solo attraverso l'interpretazione testuale. È qui che emerge la controversa questione: fino a che punto ci si può aspettare che autori precedenti pensassero in modo diverso da quelli venuti dopo? Pure chi è disposto ad accordare ai Greci una generale tendenza al razionale non ha interesse a riconoscere che Omero attribuiva all'uomo un'attività dello spirito ridotta, come invece ipotizzo io. Nel mio libro su Eschilo affermavo infatti che Omero non conosceva ancora alcuna "decisione"; cosa che ha suscitato indignazione, perché in tal modo avrei negato la "personalità" all'uomo omerico. Lesky, per esempio, si esprime così sul tema: "Le figure di questa poesia hanno una personalità molto definita, altrimenti la sua impronta non sarebbe potuta sopravvivere per secoli".[4] Nelle ultime edizioni della sua storia della letteratura greca, così come nel suo libro sulla tragedia, Lesky, tuttavia, sottolinea come l'elemento essenziale della tragedia sia che questa prende le mosse da una nuova interpretazione dell'agire umano, del diritto e della colpa. Ma non dovremmo chiederci allora in cosa questa interpretazione si allontani da Omero e quale sia invece la "vecchia" interpretazione dell'agire umano in quest'ultimo? Hugh Lloyd-Jones afferma invece: "Quella teoria, privando i personaggi di Omero di qualsiasi responsabilità nei confronti delle proprie decisioni, impedirebbe all'*Iliade* di essere un poema che tratta di grandi questioni morali".[5] A riprova del fatto che Omero sapesse cosa fossero le decisioni vere e proprie, Lesky cita *Od.*, VI, 145, mentre Lloyd-Jones *Il.*, XI, 401. Ma il perché

nelle due scene non si possa parlare di vere "decisioni" è emerso dalla dissertazione dottorale di Christian Voigt *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer* (pp. 46 sg. e 87 sgg.)[6]: non tornerò dunque a occuparmi di questi due passaggi, ma preferisco rifarmi a qualcuno che ha colto con chiarezza il problema.

Nel suo saggio *Die wahre Tragödie*[7] Helmut Kuhn tratta nei dettagli una scena di "decisione" in Omero e arriva alla seguente conclusione sull'agire dei suoi eroi: "In caso di immediata necessità emerge per lui un conflitto, ma non un problema". Personalmente eviterei la parola conflitto[8] – ma non intendo entrare di nuovo nel merito della questione. A ogni modo Kuhn esprime con sottile ironia una "dichiarazione di simpatia" nei confronti di Omero, e si scusa: "Rasenta il sacrilegio considerare qualcosa di così pregno di 'essere', come l'epica omerica, come fosse un elemento nel processo di un 'divenire'". Anche Jean-Pierre Vernant[9] discute esaustivamente in quale nuovo senso si possa parlare in Eschilo di "libera decisione", di "motivazione divina e umana" ecc. e, da esperto di *Völkerpsychologie*, dimostra quanto sia insidioso descrivere il greco arcaico attraverso vocaboli moderni ("volontà", "libertà", "autonomia").

Questo libro sottolinea quindi l'aspetto della "scoperta", ovvero del progresso, per due ragioni in particolare. Anzitutto una oggettiva: ritengo che i Greci abbiano scoperto qualcosa che per le epoche a venire, e tuttora per noi, ha un significato fondamentale. Vi è inoltre un motivo di metodo: un sapere crescente è rilevabile con esattezza, fin nei minimi particolari, cosicché si può stabilire precisamente dove il singolo poeta o prosatore percepì un'insufficienza nei confronti dell'esistente, e come questi cercò di risolvere dei problemi attraverso nuove conoscenze.

Ciò non significa affatto che io creda al progresso assoluto, come se si potesse partire da un Omero privo di cultura (che è stato pur sempre il più grande poeta di Grecia) per culminare con Platone o Callimaco, se non addirittura Virgilio. Al contrario. Credo

di aver espresso in più di un'occasione e con sufficiente chiarezza che qualsiasi novità può realizzarsi solo in forme limitate, in modo parziale, ed escludendo le altre possibilità. La stessa regolarità del cambiamento di stile smentisce del resto una teleologia assoluta: contrariamente ad alcune credenze, il raggiungimento di un fine non è l'unica possibilità, piuttosto, per ogni cosa guadagnata, si finisce per perderne un'altra. "Dove c'è molta luce, l'ombra è più nera"[10] – una teoria che Goethe, dal 1773, ha declinato in modi sempre nuovi. Così si potrebbe replicare mefistofelicamente a chi sostiene che Omero avesse una "morale" come la intendiamo noi, con la coscienza della responsabilità e del dovere personale: "Vorrei conoscerlo anch'io un tipo così. Lo chiamerei signor Microcosmo".[11]

La grandezza di Omero sta nel non possedere "ancora" la coscienza che l'uomo ha di sé stesso, una coscienza che in epoche successive viene data per scontata. Questa grandezza, mi pare, diventa davvero evidente soltanto se comprendiamo Omero "a partire da sé stesso", ma su questo punto non ho insistito di proposito perché volevo essere preciso, non edificante. Forse Omero possiede una certa serenità e rilassatezza proprio perché non conosce la fatica e lo sforzo dello spirito, la sua grandezza sta nell'aprirvi la strada, ma senza "scolorire al pallido riflesso del pensiero".

Non solo: la coscienza di aver scoperto territori inesplorati dello spirito va sempre di pari passo con la delusione di veder palesarsi nuovi confini dell'umano, davanti ai quali i lirici si sentirono persi e indifesi come mai prima, mentre i tragici ne ricavarono una coscienza rinnovata della colpa, *scoprirono* la cattiva coscienza; ciò che si guadagna nell'ambito della filosofia si traduce inoltre in una perdita per la poesia, poiché il pensiero astratto comporta il freddo allontanamento dalla sfera del personale e del vitale. Il guadagno in termini di cultura rende quest'ultima superflua per molti, e si finisce per avere nostalgia dell'ingenuo, del naturale: lo scita Anacarsi, un barbaro, entra a far parte dei Sette Sapienti; Diogene, dalla sua botte, si augura solo una cosa: che Alessandro

Magno se ne stia fuori dal suo sole; e da ultimo qualcuno se ne va sulla costa, si veste di pelo di cammello e si nutre di locuste e miele selvatico (Matt. 3, 4; Marc. 1, 6).[12] Che si sia verificato un rigetto nei confronti di ciò che lo spirito ha acquisito non è dimostrabile con la stessa precisione della crescita del sapere nel processo della scoperta, ma resta il fatto che una tale rimozione è avvenuta.

Così come lo spirito "scoperto" può venire rimosso, quello dimenticato può venire a sua volta riscoperto, ricordato. Molti sono gli esempi di come nascono nuovi concetti quando qualcuno abbandona un'opinione dominante, si rifà a qualcosa di ieri o dell'altro ieri, possibilmente associa o ricombina due idee passate e crea così qualcosa di nuovo. A volte rompere con una tradizione per riallacciarsi a un'altra si rivela essere persino un'astuzia della ragione. La tradizione non conserva soltanto le ferme concezioni e i loro legami, ma permette di non dimenticare mai ciò che ha davvero valore in mezzo a un'abbondanza di modelli.

Considerazioni di questo tipo sono ben note nel campo della ricerca sui motivi – in letteratura non solo si può osservare il ricorrere di un certo motivo (come fa per esempio Ernst Robert Curtius nel suo libro[13] profondamente erudito, e oltretutto divertente), ma anche come un motivo, un topos o un'idea ricevano una funzione sempre nuova: a rivelarlo può essere solo il nesso che esiste tra i singoli elementi.

La propensione e il grado di coscienza con cui si introduce una variante all'interno della tradizione possono essere molto diversi: un rivoluzionario potrebbe pensare di dire qualcosa di radicalmente nuovo, quando in realtà si sta limitando a ridare forma a un vecchio retaggio; un conservatore potrebbe voler preservarlo, ma tra le sue mani la tradizione si trasforma a sua insaputa; l'ingenuo forse non comprende davvero il materiale di cui si serve, ma, se è fortunato, il suo malinteso può rivelarsi fruttuoso.

Per meglio capire quanto sia difficile valutare motivi che sono stati ripresi dal passato possiamo ricorrere a un altro esempio. Lloyd-Jones, nel suo libro *The Justice of Zeus* (p. 148), riferisce che

secondo qualcuno (vale a dire B.S.) le dee Artemide e Afrodite non sarebbero che semplici simboli per Euripide, poeta dell'illuminismo, e la loro presenza rimarrebbe indifferente rispetto a ciò che importa al poeta; in altre parole Euripide non farebbe sì che l'agire umano venga determinato dall'intervento esterno degli dèi, ma distruggendo le buone intenzioni attraverso passioni puramente umane. Questa sarebbe l'interpretazione razionalistica della fine del Diciannovesimo secolo, che senza difficoltà pone l'illuminismo greco del Quinto secolo a.C. allo stesso livello del moderno Illuminismo. Ma così, sempre nelle parole di Lloyd-Jones, non si terrebbe conto di qualcosa: i Greci non credevano affatto che i loro dèi determinassero soltanto dall'esterno l'agire morale degli uomini (lapidaria la nota 77 a p. 207: "Amore e Afrodite sono la stessa cosa"). Inoltre lo studioso ritiene che, certo, Atena nel primo libro dell'*Iliade* trattiene Achille per i capelli impedendogli di sfoderare la spada contro Agamennone, "ma il suo avvertimento non corrisponde ad altro che ai normali ripensamenti che in circostanze simili potrebbero (*sic!*) trattenere una persona dall'agire". Lloyd-Jones afferma inoltre di interessarsi alle profonde differenze tra la religione dell'antica Grecia e la maggior parte delle altre religioni – differenze che "si può meglio cogliere non limitandosi, per il momento, a considerare [la religione greca] alla luce dello sviluppo storico" (p. 159). Decide dunque di concentrarsi sui motivi tradizionali: non riconosce l'esistenza di alcuna "scoperta", e rinuncia pure a dimostrare che già prima della Fedra di Euripide qualcun altro ha detto espressamente di sentire dentro di sé una lotta fra passione e conoscenza, come anche di sentirsi responsabile per ciò che farà. D'altronde Lloyd-Jones sostiene che per Omero, nell'episodio di Achille e Atena, sono i ripensamenti a "trattenere una persona dall'agire", ma non avanza alcun esempio in cui il poeta greco rappresenta questo processo – perché infatti non ce ne sono.

Mi sembra evidente invece che l'Afrodite di Euripide è molto diversa da quella di Omero, e che nessuno nel Quinto secolo avrebbe potuto rappresentare la scena tra Achille e Atena così co-

me la si legge nell'*Iliade*. Ciò non toglie la difficoltà di stabilire in quale senso Euripide concepisse sul serio la dea.

A ogni modo l'alternativa tra "fede sincera" e "razionalismo illuminato" è troppo primitiva, tanto più che un poeta era benissimo in grado di illustrare un aspetto essenziale usando le divinità come espediente, ma senza credervi come in passato, né riducendole a semplice ornamento poetico.[14] Anche gli dèi omerici rientrano quindi nel processo storico: non sono ancora i simboli di qualcos'altro (al contrario di quello che si potrebbe forse dire nel caso di Euripide), ma di certo hanno smesso di essere demoni dotati di poteri magici.

Tuttavia incontriamo difficoltà ancora più grandi. Quando dico "mi sembra evidente che il pensiero di Euripide sia diverso da quello di Omero", se non addirittura che "ha scoperto qualcosa", non lo posso dedurre semplicemente da un unico passo; dobbiamo chiederci ad esempio: "L'autore in cui leggiamo un certo concetto per la prima volta è anche colui che lo ha pronunciato per primo? Oppure l'ha preso in prestito da qualcun altro di cui non ci è giunta notizia?". Su questo punto non arriveremo mai a una risposta certa. Nell'autore in questione dobbiamo cercare il "simile ma nuovo": se nel singolo individuo elementi eterogenei e fino a quel momento inediti si uniscono a formare un'unità di spirito, cresce la probabilità che lui l'abbia effettivamente scoperta.[15] Ci lasciamo così alle spalle la storia dello spirito "anonima" e passiamo all'interpretazione dell'individuo, per domandarci in che modo questi contribuisca al grande processo della storia dello spirito, dove percepisca un'insufficienza nei confronti dell'esistente, e inoltre dove e come voglia collocare una novità al posto della tradizione, che si tratti per lui di bellezza, oppure di verità, oppure di giustizia e ordine sociale.

La maggiore difficoltà di questa "storia dello spirito" tuttavia è un'altra ancora. Quando andiamo a interpretare un tipo di spirito a noi estraneo siamo influenzati dalla lingua che parliamo, e dunque dal nostro pensiero; per esempio riusciamo a rendere com-

prensibile una parola sconosciuta dicendoci che significa all'incirca *questo*, ma da ciò che noi intendiamo con la *nostra* parola dobbiamo sottrarre questo e quest'altro: la psiche in Omero è l'"anima", ma non l'anima sensibile, pensante, che lega gli uomini in un'amicizia profonda, "dell'anima"; è ciò che tiene semplicemente le persone in vita. Dobbiamo sempre circoscrivere con precisione in quale senso usiamo le nostre parole per descrivere epoche lontane.[16]

Se risulta difficile mettersi d'accordo su affermazioni come "gli uomini omerici non conoscono ancora la decisione", consolerà sapere che non siamo i soli a imbattersi in simili difficoltà. Descartes ha detto: *animal agitur, non agit*; il che è senza dubbio vero, se si paragona l'animale all'uomo. A contestare questa tesi è uno zoologo e comportamentista come Konrad Lorenz: paragonato alla pianta, l'animale certamente "agisce". Descartes semplifica la natura facendo l'importante distinzione tra *res cogitans* e *res extensa*, secondo la quale esistono unicamente esseri pensanti e macchine.[17] Ma anche le obiezioni di Lorenz non sono definitive: l'animale "agisce" davvero o "reagisce" soltanto? Pure qui, per fare chiarezza, bisognerebbe dimostrare l'esistenza di diversi tipi di agire, a seconda del sapere di cui si dispone nel compiere quell'azione.

Tale necessità di distinguere tra i diversi gradi del sapere che l'*agens* ha del proprio *agere* ci riporta alla questione sollevata da Hegel: lo sviluppo dello spirito umano va dunque colto a partire dal sapere crescente che l'uomo acquisisce sul proprio agire?[18] Sebbene non si discuta sul fatto che i Greci abbiano fatto molto per l'"illuminismo" e che siano stati loro a intraprendere il cammino "dal mito al *logos*" (per citare il titolo del libro di Wilhelm Nestle),[19] chi si rifà a Hegel finisce tuttavia per temere di entrare a far parte della schiera dei suoi scolari dogmatici e certi del futuro. A ogni modo i filologi classici si sono ben guardati da lasciare che la loro scienza empirica venisse influenzata dai filosofi; ma se da uno studio obiettivo dei fatti risulta che le stesse parole, impiegate

in contesti diversi, possono assumere diversi significati, che l'evoluzione della semantica è capace di spiegare le trasformazioni del pensiero, le novità del sapere e così via, allora ponendo domande precise si potrà forse dare un contributo obiettivo a qualcosa di estrema importanza anche dal punto di vista filosofico.

Jean-Pierre Vernant, che si è sempre mostrato aperto a questo genere di riflessioni, ritiene che si peccherebbe di presunzione classicistica se si attribuisse la scoperta dello spirito per eccellenza ai Greci.[20] Del resto io stesso ammetterei che i Greci non avessero ancora alcuna concezione della volontà.[21] Avrei detto anche che la scoperta dell'"Arcadia", con la sua sensibilità, sarebbe successiva ai Greci, e non solo – la lista è lunga. Il punto, mi sembra, è che i Greci hanno riconosciuto per primi la funzione fondamentale dello spirito: come esso possa dare origine alla conoscenza, al sentire, al proprio agire. È così che scoprirono lo spirito in opposizione al corpo. Tutto questo, in seguito, è stato approfondito per opera di altri, e tutt'oggi può essere approfondito ancora da noi, ma ciò non dovrebbe togliere ai Greci la fama di scopritori – di Colombo diciamo sì che ha scoperto l'America, benché all'inizio avesse visto solo una piccola parte del Nuovo Mondo.

Un'ultima considerazione su come la lingua possa formulare nuovi pensieri, in un certo senso superare sé stessa, ci allontana dalla storicità e ci porta alla riflessione filosofica su come la struttura del linguaggio umano si comporti nei confronti della struttura dello spirito umano cui dà espressione. Si tratta di un problema fondamentale della filosofia.

L'accuratezza metodologica dovrebbe separare l'aspetto filosofico da quello storico, sebbene un esame empirico del linguaggio, che si tratti di grammatica o di semantica, necessiti di un chiarimento filosofico – come d'altra parte il filosofo, mi pare, non dovrebbe disdegnare un aiuto filologico. Ciò che è stato finora illustrato presuppone non di rado che anche la lingua si evolva, per esempio attraverso la costruzione di termini scientifici – evoluzioni possibili unicamente perché nella lingua stessa vanno a in-

trecciarsi diversi elementi strutturali, in modo sempre nuovo, e uno di questi diventa dominante. Per questo la struttura del linguaggio è tanto rigorosa quanto mobile.

Di tali questioni mi sono occupato in un altro libro,[22] e spero di chiarire ancora qualcosa in una nuova edizione. Forse ne trarranno beneficio le stesse considerazioni qui esposte.

Se il risultato fondamentale di questi studi storici era dimostrare come i Greci hanno acquisito un po' alla volta una coscienza dello spirito umano attivo, allora le riflessioni sulle strutture linguistiche ci aiutano a comprendere perché Platone, a questo spirito liberamente attivo, ha posto un triplice obiettivo: il vero, il buono, il bello.

1. Giustamente Adkins invita a prendere Omero alla lettera: in *From the Many to the One*, Constable, London 1970 (pp. 22-23 sgg.) dimostra che i grandi dèi omerici non sono altro che il rovescio della medaglia di ciò che è "negativo", come anche della mancanza di coscienza di sé.

2. Cfr.Capitolo primo, nota 13.

3. M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1971, pp. 122 sgg.

4. *Geschichte der griechischen Literatur*, 1971, p. 94. [trad. di F. Codino e G. Ugolini, in A. Lesky, *Storia della letteratura greca. I. Dagli inizi a Erodoto*, Il Saggiatore, Milano 2005, p. 79, N.d.T.]

5. H. Lloyd Jones, *The Justice of Zeus*, UC Press, Berkeley 1971, p. 9.

6. Il lavoro è stato ristampato nel 1972 nei *Beiträgen zur klassischen Philologie*, a cura di R. Merkelbach, n. 48. Nel fervore del dibattito Lloyd-Jones si spinge al punto di attribuirmi affermazioni al cui proposito, in realtà, ho detto l'esatto contrario: in *The Justice of Zeus* (p. 9, nota 39) rimanda a questo mio libro cfr. pp. 96 sg. – lì tuttavia non parlo di Omero, bensì del preomerico in contrapposizione all'epoca di Omero.

7. In *Das Platonbild*, a cura di K. Gaiser, G. Olms, Hildesheim 1969, pp. 298 sg.

8. Cfr. Capitolo tredicesimo sull'immagine della "lotta" interiore in Omero.

9. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1972, pp. 43 sgg. [cfr. ed. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976].

10. La citazione è da *Götz von Berlichingen*, atto I. [N.d.T.]

11. Trad. di F. Fortini, in J.W. von Goethe, *Faust. Parte I*, Mondadori, Milano 2015, p. 139. [N.d.T.]

12. Hermann Schmitz, nel suo *System der Philosophie* (Bouvier, Bonn 1964 sgg.), tenta di rappresentare gli effetti negativi della "scoperta dello spirito" e di cogliere in Omero il valore del "non ancora".

13. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948 [cfr. ed. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Scandicci 2006]. Cfr. Capitolo undicesimo.

14. Su questo problema cfr. Vernant (cfr. p. 447).

15. Possiamo dire che gli autori ritenuti abbastanza significativi da tramandarla sono inoltre particolarmente originali. Trovare tra le fonti a noi pervenute qualcosa di nuovo, qualcosa che ha trovato espressione per la prima volta, potrebbe rafforzare il nostro ottimismo. Meno interessante è invece la questione se più individui tra loro grosso modo contemporanei siano arrivati a idee simili: ciò non sminuisce il contributo del singolo.

16. Si confronti ad esempio l'interessante contributo alla discussione da parte di Willelm Jacob Verdenius ("Archaische Denkpatronen", *Lampas*, 2, 1969, pp. 96-105; 3, 1970, pp. 98-113; 5, 1972, pp. 97-121). Anche secondo Verdenius Omero non conosce ancora alcun concetto di "spirito", ma per dimostrarlo lo studioso si discosta non di poco dalle interpretazioni che si sono qui tentate: a maggior ragione vi rimando.

17. Descartes supera la distinzione aristotelica ponendo la *res extensa* al posto del corpo: scompare così la dimensione del "corporeo", a cui la filosofia attica non dà un gran peso e che non ritiene degna di considerazione, mentre la *res extensa* diventa il campo di una precisa ricerca matematica.

18. Ha a che fare con l'"in sé" e l'"in sé e per sé". Il problema è stato affrontato con nuovi metodi e nuove terminologie da Friedrich August von Hayek in *The Sensory Order* (University of Chicago Press, Chicago 1952, cap. 6). Il sapere che i personaggi omerici hanno del proprio agire diventerebbe lampante osservando l'uso dell'imperativo: chi ordina di fare qualcosa presuppone che lo si possa fare – e infatti quello a cui gli imperativi di Omero esortano non ha ancora nulla a che fare con lo spirito (cfr. p. 453, nota 32; p. 181; p. 464, nota 12; p. 470, nota 8; p. 472, nota 25; p. 479, nota 11; p. 352 il discorso delle Eliadi a Parmenide). Tanto più significative sono quindi in Omero le esortazioni a "ricordarsi" ciò che ha valore (cfr. pp. 265 e 353), vale a dire che rimuginarci non serve a nulla, dal momento che è già nel repertorio della memoria. L'esortazione φράζεο significa semplicemente "tienilo presente". Ne risulta allora δοὰσσατο κέρδιον εἶναι, oppure ἀρίστη φαίνετο βουλή – ma questo non lo si può ordinare. Quanto l'imperativo sia importante per guadagnare una coscienza dell'attivo lo sottolinea anche V.N. Jarcho, *Philologus*, 112, 1968, p. 155.

19. L'opposizione tra mito e *logos* è tuttavia decisamente insoddisfacente, cfr. pp. 328 sgg.

20. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris 1966, pp. 285 sg. [cfr. ed. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 2001].

21. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1972, p. 53, nota 22 [cfr. ed. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976]. Più volte ho tentato, senza successo, di informarmi presso alcuni specialisti se in sanscrito o nel cinese antico, per esempio, sia possibile formulare una contrapposizione tra "corpo" e "spirito": la risposta è stata sempre che non si conosce ancora abbastanza queste lingue per stabilirlo. Che piacevole sorpresa leggere allora Charles Lichtenthaeler nei *Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique* (Hippocratica, 583, 1980, p. 351): "Alcuni anni fa il signor Blersch ha dimostrato che nell'antico Egitto i

medici non erano ancora capaci di cogliere il corpo umano nel suo insieme e vedevano soltanto la somma delle sue parti (*Sudh. Arch.*, 56, 1972, pp. 1-21)". Per quanto riguarda il cinese le cose si fanno ancora più complicate. A questo proposito mi ha insegnato qualcosa Arthur Cooper, che nel 1978 presso la China Society di Londra ha pubblicato il fascicolo *The Creation of the Chinese Script* e di cui la Oxford University Press pubblicherà a breve il libro "Heart and Mind: Language-making Seen in Early Chinese Script". È sufficiente qui menzionare ciò che ha condiviso con me per lettera: gli antichi cinesi di certo non distinguevano tra corpo e spirito, e la loro idea di pensiero è difficilmente rappresentabile nella nostra lingua. Assai istruttivo è anche Tilemann Grimm nel suo intervento "Meister Kung. Zur Geschichte der Wirkungen des Konfuzius" (*Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften*. Geisteswissenschaften. Vorträge G 216, 1978): "Confucio stabilisce inoltre il nuovo stile dell'educazione e degli studi. Le forme antiche non vengono più solo tramandate, ma anche spiritualizzate in un nuovo stile di vita, al cui centro viene posto il carattere prima della nascita, la personalità prima della convenzione, lo spirito – non l'imitazione – di un'antichità ritenuta così vera, l'esempio vivente al posto del privilegio senza vita. E per quanto riguarda l'approccio alle scritture: comprensione e applicazione creativa invece della rispettosa ripetizione" (p. 12); "La difficoltà dello *jen*" (che corrisponde pressappoco all'*areté* greca) "sta anche e soprattutto nel fatto che, per realizzarlo, bisogna affannarsi con tutte le forze dello spirito e dell'animo, non piove dal cielo" (p. 14); e in conclusione: "È evidente di cosa si tratta: di individualizzare l'uomo per fargli acquisire una nuova competenza fatta di responsabilità morale" (p. 21).

22. *Der Aufbau der Sprache*, Claassen, Hamburg 1952, (1966, 3ª ed.) [cfr. ed. it. *La struttura del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1970 (2ª ed.)].

INDICE

La scoperta dello spirito 2
KAIRóS 3
Frontespizio 4
Colophon 5
Indice 6
Avventura e ricezione in Italia della Entdeckung des Geistes di Bruno Snell. Di Roberto Andreotti 8
La scoperta dello spirito 64
- Introduzione 65
- Capitolo primo. L'uomo nella concezione di Omero 75
- Capitolo secondo. La fede negli dèi olimpi 100
- Capitolo terzo. Il mondo degli dèi in Esiodo 122
- Capitolo quarto. Il primo rivelarsi dell'individualità nella lirica greca arcaica 140
- Capitolo quinto. L'inno pindarico a Zeus 174
- Capitolo sesto. Mito e realtà nella tragedia greca 194
- Capitolo settimo. Aristofane e l'estetica 219
- Capitolo ottavo. Sapere umano e divino 243
- Capitolo nono. Le origini della coscienza storica 262
- Capitolo decimo. Massime di virtù: un breve capitolo dell'etica greca 281
- Capitolo undicesimo. Similitudine, paragone, metafora, analogia: il passaggio dalla concezione mitica al pensiero logico 324
- Capitolo dodicesimo. La formazione dei concetti 367

scientifici nella lingua greca
Capitolo tredicesimo. Il simbolo della via 389
Capitolo quattordicesimo. La scoperta dell'"umanità" e la nostra posizione di fronte ai Greci 411
Capitolo quindicesimo. Il giocoso in Callimaco 433
Capitolo sedicesimo. L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale 453
Capitolo diciassettesimo. Teoria e prassi 483
Postfazione (1974) 495